LABIRINTOS DE BORGES E SARAMAGO

ESPAÇO, PALAVRA E IDENTIDADE

CLEOMAR PINHEIRO SOTTA

Labirintos de Borges e Saramago

CLEOMAR PINHEIRO SOTTA

Labirintos de Borges e Saramago

Espaço, palavra e identidade

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

S718l Sotta, Cleomar Pinheiro

Labirintos de Borges e Saramago : espaço, palavra e identidade / Cleomar Pinheiro Sotta. – São Paulo : Cultura Acadêmica Digital, 2022.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5954-253-6 (eBook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Borges. 4. Saramago. I. Título.

CDD 809
2022-2134 CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Crítica literária 809
2. Literatura : Crítica literária 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

À minha mãe (in memoriam) e a toda a minha família, que me auxiliam pelos labirintos da vida.

Agradecimentos

O texto apresentado neste livro é resultado da pesquisa realizada durante o período de doutoramento, que concluiu mais um ciclo na história de um garoto que desde criança admirava seus professores, que sempre foi fascinado por uma lousa e por um giz, que dava aulas na infância para o seu cachorro e que muito cedo se decidiu pelo caminho da docência e das Letras, seduzido pelo poder das palavras, tanto no nível linguístico quanto literário – um ciclo na história de alguém que cursou toda a sua trajetória acadêmica em instituições públicas de ensino e que se tornou o primeiro mestre e doutor de sua família.

As páginas que seguem são resultado de horas de leituras e releituras, análise, interpretação, revisões, reflexões, esforços para organizar e transmitir as ideias da mente para o papel. A pesquisa, apesar de envolver a participação em eventos e diálogos entre os pares, em última instância, é um trabalho solitário: o pesquisador, a tela do computador, o cursor piscando, os livros, os textos, as referências...

Desenvolver um trabalho na pós-graduação é, de alguma forma, adentrar um labirinto, pois exige delimitar um tema que tenha contribuição relevante para a área, escolher caminhos interpretativos, selecionar obras diante de uma vasta fortuna crítica, analisar, muitas vezes, textos de gigantes da literatura mundial sobre os quais muito já se escreveu, lidar com prazos, com incertezas e ter de conciliar o

processo de escrita com inúmeras atividades, pois a vida e o tempo não param e nem sempre permitem a dedicação exclusiva à pesquisa.

Produzir um estudo crítico na pós-graduação requer um investimento tanto intelectual quanto emocional. É redigir parágrafos em um dia e refazê-los no dia seguinte, é lidar com a autocobrança, sensação de fracasso, incompletude e insegurança, mas é também festejar pelos trechos em que você tem certeza de que encontrou as palavras certas para transmitir o que desejava, é celebrar cada linha, cada etapa concluída do desenvolvimento do texto. É ter a consciência de que mesmo que o trabalho represente uma gota, ela se unirá a outras e ajudará a formar o mar de conhecimento.

Apesar das dificuldades, a pesquisa proporciona a possibilidade de trilhar um caminho marcado por profundas descobertas, aprendizado, crescimento intelectual e humano. Sem dúvidas, o saldo é positivo, e a experiência, prazerosa e enriquecedora.

Expresso minha gratidão a todas as pessoas que com sorrisos, palavras encorajadoras, orações, vibrações positivas e contribuições de ordens diversas teceram um fio de Ariadne que auxiliou a orientação pelos meandros e obstáculos que marcaram a produção deste livro.

A Deus, por guiar sempre os meus passos, conceder-me saúde, coragem e sabedoria e me permitir chegar até aqui.

À minha família: minha mãe (*in memoriam*), mulher batalhadora, que me ensinou a não reclamar da vida, a ver o lado bom das coisas e a jamais desistir; meu pai, que não mede esforços para ajudar, pelo exemplo e bom coração – ambos, mesmo tendo um grau de escolaridade pequeno, sempre me incentivaram a estudar; meus irmãos, por estarem sempre dispostos a ajudar, pela torcida e apoio incondicional; meus sobrinhos, pelos momentos de alegria e de orgulho que me dão.

À minha orientadora, dra. Sandra Aparecida Ferreira, por ter me conduzido desde a iniciação científica até o doutorado; pela amizade, confiança, paciência, compreensão, conversas agradáveis e tranquilizadoras, por me ensinar a manter a serenidade e o respeito em qualquer situação. Será sempre para mim uma referência pessoal e profissional inspiradora.

Aos professores dr. Antônio Roberto Esteves (de quem tive o prazer de ser aluno na graduação, que me apresentou a Jorge Luis Borges em suas aulas e acompanhou minha trajetória na pós-graduação), dr. Márcio Roberto Pereira, dr. Edvaldo A. Bergamo e dra. Ana Clara Magalhães Medeiros, pelo cuidadoso olhar analítico e pelas contribuições durante a elaboração deste trabalho.

Aos meus colegas da Biblioteca Acácio José Santa Rosa, que me acompanharam durante parte do tempo de produção desta pesquisa: Ana Paula (por tantas vezes repetir que tudo daria certo); Vânia, Ivanilda, Lucelena, Maria Luíza, Sônia, Regina e Heloísa (pelo incentivo); Zezé (pelas boas gargalhadas); Cláudia (pelo nossos bate-papos) Sérgio (por nossos desabafos sobre a vida acadêmica); Luciana (pela parceria); Auro (pelo bom humor, pelos conselhos e companheirismo) e Laura (pela paciência em me ouvir; pelas nossas conversas sobre tudo, especialmente nossas discussões literárias; pelo apoio com a digitalização de materiais e por responder prontamente minhas dúvidas biblioteconômicas). Cada um, à sua maneira, ensinou-me algo e me fez compreender o valor do trabalho de servidores técnico-administrativos em uma instituição de ensino.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação, em especial Sueli, Marcos e Monique, sempre muito prestativos, atendendo prontamente a minhas solicitações.

À Roseli, secretária do Departamento de Literatura, por me receber sempre com simpatia nos dias de orientação.

Aos colegas: Adriana Marcon, pela nossa infindável troca de mensagens que me fortaleceu nos momentos mais difíceis; Denise Telles, pelas orações e apoio, mesmo à distância; Elielson Sgarbi e Aline Maziero, com quem pude dividir medos, angústias e inseguranças ao longo da produção do trabalho.

À pastora Idalina, amiga da família, pelas orações, especialmente nos momentos difíceis.

Aos meus colegas docentes, servidores técnico-administrativos e terceirizados do Instituto Federal do Paraná (IFPR), *Campus* Avançado Barracão, e do Instituto Federal de São Paulo (IFSP), *Campus* Presidente Epitácio.

À Solange Ariati, pelo auxílio no meu período de adaptação ao IFPR e por nossas discussões tão enriquecedoras sobre o ensino, a docência e outros assuntos.

Aos professores apaixonados pela profissão com quem tive contato durante toda a minha trajetória escolar. É neles que me inspiro e foram eles que certamente me despertaram a vontade de tornar-me um educador.

Aos meus alunos, meus interlocutores na sala de aula, com quem construo conhecimento todos os dias e que são a razão para que eu procure me atualizar constantemente.

À Universidade Estadual Paulista (Unesp), representada pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis, por ter me proporcionado acesso ao ensino público, gratuito e de qualidade, por ter me acolhido na graduação, na pós-graduação e também por alguns anos como servidor técnico-administrativo, por todas as experiências que me permitiu viver.

Enfim, registro aqui meu muito obrigado a todos que, de perto ou de longe, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.
Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que teimosamente se bifurca em outro,
Tenha fim. É de ferro teu destino
Como teu juiz. Não aguardes a investida
Do touro que é um homem e cuja estranha
Forma plural dá horror à maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Nada esperes. Nem sequer
A fera, no negro entardecer.

Jorge Luis Borges,
Elogio da sombra

Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha recta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente e à espera.

José Saramago,
Manual de pintura e caligrafia

Sumário

Prefácio

Sandra Ferreira[1]

A Fundação José Saramago, em junho de 2008, realizou o colóquio "E se falássemos de Borges?", em que Maria Kodama, viúva de Jorge Luís Borges, compartilhou a mesa com José Saramago para um caloroso diálogo sobre o autor do *Aleph*. Nessa mesa, ao ser questionado sobre a atualidade da obra de Borges, o Nobel de Literatura português, recuperando-se de um longo período de convalescença, bem comparou o escritor argentino a "um fisioterapeuta que põe a funcionar tudo o que está dentro do corpo, o que faz bem à saúde" (*Diário de Notícias*, 22 jun. 2008). Sabe-se também que, para Saramago, Borges representava "o último dos gigantes literários", da perspectiva de uma seleta lista em que se incluem nomes como Camões, Cervantes, Kafka e Gogol.

O escritor português dedicava ao argentino uma imensa admiração, por entender que a obra de Borges criara mundos antes inexistentes. Se a obra de Borges afetou tão profundamente o leitor José Saramago, é provável que tenha marcado com nitidez o romancista

---

1 Mestre e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), tem pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade de Coimbra. É professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Assis. É autora de *Entre a biblioteca e o bordel* (2006) e *Da estátua à pedra* (2014).

que ele foi. Sendo Borges um autor essencial para Saramago, como demonstram tantas de suas declarações, o trabalho ora publicado por Cleomar Pinheiro Sotta muito contribui para a investigação das ressonâncias da prosa borgiana nos romances de José Saramago.

Em *Labirintos de Borges e Saramago,* Sotta realiza leituras cruzadas entre romances do Nobel de Literatura português e contos do autor argentino, propondo uma abordagem ampla e original desses dois autores contemporâneos reconhecidos entre os maiores de suas respectivas línguas. Este estudo resulta de posicionamentos analíticos que aproximam os criadores considerados em termos de figuras, intertextualidade, estética, temáticas e representações.

Neste livro, os contos de Borges e os romances de Saramago compõem um *corpus* literário extenso e complexo, examinado por meio de um enfretamento direto das questões literárias a ele concernentes, resultante de uma leitura com aguda consciência da estética textual a todos os níveis da escritura. Desse procedimento resultam análises entusiasmantes, expostas em um límpido texto de extração comparatista, cujo núcleo é o motivo do labirinto.

Um criterioso e funcional aparato teórico sobre a Literatura Comparada fundamenta as leituras dedicadas à análise dos recursos estéticos de dois narradores obcecados pela natureza da Literatura, por sua relação com a História e, particularmente, pelo diálogo entre os textos para a construção da biblioteca espelhada da própria literatura. Assim, a investigação de Cleomar Sotta destaca como os autores analisados se alinham em muitos pontos, com o cuidado de sempre jogar mais luz sobre as obras que sobre os autores, de modo a contornar, no tratamento de personalidades universais como Borges e Saramago, a imersão em estereótipos como o do portenho de direita e do azinhaguense de esquerda, porque, se o posicionamento político dissocia, a atitude estética unifica, como resta demonstrado nas explanações sobre como ambos os escritores, ao compor suas narrativas, criam imagens que remetem à tradição e às convenções do realismo fantástico.

O estudo, portanto, confere uma invulgar sustentação analítica ao exercício da comparação e, dirigindo seu interesse a aspectos

como a análise intertextual e a representação da alteridade/identidade, sonda as configurações do labirinto como alegoria do mundo, da escritura/leitura e da identidade humana na ficção dos autores aqui considerados. Por focalizar confrontos e similitudes por meio de uma maneira criativa de interrogar os textos literários, capaz de dizer muito sobre seus procedimentos textuais e de apresentá-los como sistemas interativos, a competência da leitura proposta por Cleomar Sotta há de informar e encantar o leitor interessado na esplêndida prosa de Borges e de Saramago.

Introdução

Em 1899 nasceu em Buenos Aires aquele que se tornou um dos grandes nomes da literatura argentina e alcançou lugar de destaque na produção literária universal, o escritor Jorge Luis Borges (1899-1986). Filho do advogado e professor de Psicologia Jorge Guillermo e da tradutora Leonor Acevedo, Borges conviveu em meio intelectual desde a infância. Aprendeu a ler e a escrever muito cedo, foi alfabetizado em espanhol e em inglês, acompanhou os trabalhos de tradução que seus pais executavam, estudou francês, alemão, latim e cursou boa parte de sua formação escolar na Europa, fatos que o fizeram, de acordo com Paulo Rónai (1971, p.3), portador de vasta cultura humanística, a qual posteriormente constituiria uma das bases de suas obras.

O autor iniciou sua carreira nos anos de 1920 com a publicação de poemas e ensaios nas páginas de jornais e revistas. Na década seguinte, passou a escrever contos, filiados, em sua maioria, à literatura fantástica, a qual, conforme aponta Davi Arrigucci Jr. (1997, p.10), já se firmara como tradição no Rio da Prata, formando uma corrente importante.

Segundo destaca Edwin Williamson (2011, p.10), partindo do princípio de que o conto representava um mundo autônomo, autossuficiente, que poderia ser moldado livremente de acordo com a

imaginação do autor e lido com um grau adequado de "fé poética" por parte do leitor – que com a narrativa estabeleceria um pacto –, o escritor argentino afastou-se do realismo e produziu textos que causaram estranheza ao público, devido à mistura de ficção com um caráter ensaístico, metafísico e filosófico que aplicava a seus textos. Influenciado pelas considerações do contista Edgar Allan Poe sobre narrativas curtas, Borges rejeitou o romance, por acreditar na força da exposição de uma ideia concentrada em poucas páginas.

Como qualquer obra literária de qualidade – que, conforme aponta Marisa Lajolo (1981, p.38), é capaz de instaurar um universo, estabelecer um espaço de interação entre o autor e o leitor, fugir do imediatismo e do uso cotidiano e previsível da língua –, as narrativas do argentino, explorando os artifícios da linguagem literária, criaram mundos e seres fabulosos, viagens a temas remotos no tempo e no espaço, biografias inventadas, comentários sobre livros e autores imaginários, ficcionalização do próprio escritor etc. Borges utilizou sempre um rigor intelectual, um alto padrão de escrita, construindo páginas labirínticas, nas quais se multiplicam os caminhos que podem ser percorridos pelo leitor e manifesta-se sua obsessão por realidades ambíguas:

> O assassino substitui-se à vítima; o herói encarna-se no traidor e vice-versa; a literatura, espelho da vida, impõe a esta os seus moldes; o mundo imaginário acaba sendo mais forte que o real. Uma conspiração de eruditos inventa outro universo, escreve-lhe a história e a geografia fictícias, constrói-lhe a língua, compõe-lhe a enciclopédia. Um homem em centenas de noites sonha que está criando outro; quando afinal [...] o sonhador percebe ele próprio não passar do sonho de um terceiro. O acidentado que perdeu a capacidade de esquecer morre esmagado sob o peso de suas lembranças. Um condenado à morte alcança, no momento da execução, a graça de uma suspensão individual do tempo. (Rónai, 1971, p.3)

Esse pequeno conjunto de sinopses de alguns contos demonstra não apenas a subversão de algumas convenções, mas também

a diversidade de temas e motivos a partir dos quais as histórias de Borges são construídas e que são considerados em muitas latitudes a matriz de teorias da pós-modernidade:

> Seus contos foram percebidos como antecipações de alguns dos temas principais da teoria crítica moderna. Suas reflexões sutis sobre o tempo e o eu, ou sobre a dinâmica da escrita e da leitura, haviam gerado textos que encarnavam ideias tais como o caráter arbitrário da identidade pessoal, o sujeito descentrado, a "morte do autor", as limitações da linguagem e da racionalidade, a intertextualidade ou a natureza historicamente relativa e "construída" do conhecimento humano [...]. Nesse sentido, Borges parecia ter antecipado muitos dos temas pós-modernos. (Williamson, 2011, p.11)

O argentino é também considerado um dos precursores do chamado *boom* latino-americano, ocorrido na década de 1960. Segundo o escritor Emir Rodríguez Monegal (1972), uma conjunção de fatores permitiu que a produção literária dessa porção continental ganhasse projeção internacional: a chegada à América Latina de escritores, editores e professores que emigraram da Europa devido à guerra; o fortalecimento das editoras e de circulação de materiais; a ampliação do público leitor; o crescimento demográfico e industrial; a modernização das metrópoles; o fomento à cultura nacional; a Revolução Cubana; os projetos socialistas e outros embates políticos e ideológicos. Além desse quadro histórico e intelectual, Monegal concebe o *boom* principalmente como resultado de uma série de textos narrativos – entre os quais estão os contos borgianos – que desencadearam no continente latino-americano, antes dos anos de 1960, um processo de rompimento com a estética realista-naturalista vigente. Destaca André Trouche (2005, p.88) que

> José María Arguedas, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Astúrias, Agustín Yánez, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti e Juan Rulfo lançavam, então, as primeiras sementes, que logo floresceriam e garantiriam para o texto hispano-americano um espaço único e

> próprio. Ultrapassando e desmascarando o mundo empírico das aparências, dado como absoluto pelo realismo tradicional, a obra destes narradores começa, assim, a assimilar o mito, a história, o lendário oral como signos contíguos e não excludentes, que compartilham, enquanto realidade verbal, o mesmo solo comum da linguagem. Começam, portanto, a constituir o quadro de uma nova narrativa que viria a desaguar no boom dos anos 60 [...].

Como se nota, Borges foi um dos mestres que, afastando-se do realismo e empreendendo a experimentação de formas, estruturas e linguagens, inspirou os autores do *boom*, contribuindo, de alguma forma, com o fenômeno que provocou uma renovação artística na América Latina.

Foi diante de todas essas circunstâncias, com uma forma tão peculiar de compor seus textos, que o autor argentino conquistou o seu espaço no campo literário, despertou a atenção da crítica para as suas obras, provocou uma disseminação de seus ensaios, poemas e contos em vários países, tornando-se um dos grandes escritores da literatura mundial no século XX.

Vinte e três anos depois do nascimento de Borges, em uma família camponesa de Portugal, nasceu José Saramago (1922-2010). Diferente do argentino, que teve uma educação privilegiada, o autor português trocou muito cedo os estudos no Liceu por uma escola industrial, na qual realizou um curso de serralheria mecânica, que lhe propiciou seu primeiro emprego. Antes de se dedicar exclusivamente à literatura atuou também como funcionário público, jornalista, editor, tradutor e desenhista, entre outros cargos. Seu ingresso na carreira literária se deu com a publicação de *Terra do pecado* (1947), romance que, segundo Horácio Costa (1997, p.28), não foi bem recebido pela crítica por estar preso aos moldes do realismo-naturalismo, numa época em que esse estilo já há muito havia sido superado.

Sem êxito em sua primeira obra, o escritor passou os anos seguintes às voltas com diferentes gêneros literários, produzindo romances, contos, poemas, peças de teatro e escrevendo crônicas jornalísticas. Divulgou, em 1977, seu segundo romance, *Manual*

de pintura e caligrafia, que, de acordo com Costa (1997, p.278), constitui uma tentativa do autor de esclarecer a si mesmo e a seus impasses expressivos e profissionais, assim como reflete a busca por uma locução autoral. Essa maneira própria de narrar, pela qual seria conhecido mundialmente, manifesta-se efetivamente em 1980, com o lançamento de seu romance seguinte, *Levantado do chão*.

Nessa narrativa, que apresenta como protagonistas os camponeses alentejanos na luta contra a exploração, o escritor subverte a pontuação e a sintaxe habituais, deixando de utilizar travessões indicativos de diálogos e misturando, em longos parágrafos, as vozes do narrador e dos personagens, separadas por meio de vírgulas e da utilização de letras maiúsculas. Sobre essa escrita peculiar, em uma entrevista, Saramago declarou:

> Então comecei a escrever como todo o mundo faz, com travessão, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Na altura das páginas 24 e 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começo a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas. (Arias, 2003, p.74)

O autor demonstra consciência de que esse estilo singular, que se tornou sua marca registrada, caracterizado pela confluência de vozes, imitação do discurso oral e abolição de alguns signos de pontuação – que devem ser preenchidos pelo leitor – resultou de um processo de amadurecimento, desenvolvido por meio da idade, de suas leituras e das experimentações em gêneros literários distintos. Desses elementos aflora o narrador saramaguiano que o consagra e lhe confere a certeza de que seu maior talento estava na produção romanesca. Declara Saramago a João Céu e Silva (2008, p.28):

> Digamos que até aos 58 anos eu tinha escrito uns quantos livros mas não era um escritor! Como é que eu vivia isso tudo, pergunta?

> Com toda a naturalidade. Eu, no fundo, posso dizer que foram os livros que escrevi que me fizeram. Evidentemente que os escrevi, mas ao escrevê-los o livro fazia-me dar uns quantos passos adiante que o livro seguinte confirmaria ou não – isso logo se veria – e, provavelmente, por uma maneira de ser que é a minha, de não me deixar embriagar pelos êxitos nem de ir atrás da banda, de ser por natureza e também por decisão discreto.

Essa escrita ímpar que, a princípio, poderia dificultar a leitura não impediu que Saramago alcançasse um grande número de leitores de diversas faixas etárias. O autor atribui seu sucesso ao fato de "tocar nas poucas coisas essenciais, as que afetam diretamente a todos, como a morte, o sentido da vida ou a busca da felicidade" (Arias, 2003, p.16), de modo que aqueles que o leem sejam capazes de encontrar em suas obras "os ecos das suas próprias inquietações" (Calbucci, 1999, p.14).

Por conta dessa transformação, as obras que antecederam *Levantado do chão* compõem o que Costa (1997, p.19) denominou como *período formativo,* momento em que o escritor português buscava uma forma de expressão que lhe fosse própria e erigia as bases para as produções posteriores, que o levaram à fama e a ocupar lugar de destaque na literatura portuguesa e, posteriormente, no cenário mundial.

Além desse período de formação, na visão de Saramago sobre a trajetória literária trilhada, é possível dividir a sua produção em duas fases: a da *estátua* e a da *pedra*, conforme explica a Costa (1998, p.24):

> Eu estou percebendo que, depois de uma expressão bem mais barroca, como é o caso do *Memorial do convento*, talvez por interferência do próprio século XVIII, em que tudo acontece, estou me aproximando de uma narrativa cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua.

> Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado do chão* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra.

Tentando dar contornos de um projeto estético-literário à sua obra, o autor caracteriza como fase da estátua as narrativas que tomam "a História como base de investigação" (Calbucci, 1999, p.118), principalmente voltando-se para questões portuguesas. Desse período, *Levantado do chão* (1980) destaca os camponeses do Alentejo; *Memorial do convento* (1982) reconstrói Portugal do século XVIII, governado por D. João V; *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) dialoga com a obra de Fernando Pessoa, recria um dos heterônimos e ainda retrata o salazarismo; *A jangada de pedra* (1986) discute a posição da Península Ibérica em relação ao continente em que se situa e questiona a União Europeia; *A História do Cerco de Lisboa* (1989) resgata a luta dos portugueses contra os mouros e, por fim, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) faz uma objeção à figura divina e ao cristianismo, tão presente na cultura portuguesa. Nota-se que esses romances guardam como ponto comum temas nacionais, relacionados à pátria de Saramago.

Se essas obras, utilizando a metáfora criada pelo escritor, deram conta de descrever uma estátua do ponto de vista exterior, a fase da pedra, que surge na transição de *O Evangelho* para *Ensaio sobre a cegueira* (1995), tem como intuito penetrar a rocha, isto é, abandonar questões mais localizadas, ligadas à sua terra, e discutir as inquietações que assolam a condição humana. Assim, "percebe-se um desprendimento de temas inerentes a fatos da nacionalidade, para substituí-los por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador" (Calbucci, 1999, p.119).

Por essa razão é que os romances que se seguem ao *Ensaio sobre a cegueira* atingem uma compleição universalizante, uma vez que muitos deles renunciam à nomeação dos personagens e da definição de tempo e espaço para dar a ideia de que as ações poderiam se passar em qualquer momento ou local e com qualquer indivíduo. São

tematizadas nessa fase a forma como o homem enxerga (ou não) a realidade, a busca da identidade, a sua relação com a política, a democracia, a morte e o regime capitalista, entre outros assuntos.

Saramago, em seus escritos e discursos, deixou claro que era um leitor de Borges, por quem demonstrava profunda admiração. Na inauguração de uma escultura em Lisboa dedicada ao autor[2] de *Ficções*, segundo informações da Agência de Notícias Espanhola Europa Press (2008), o português referiu-se a Borges como "um grande escritor e humanista", "o último gigante literário de que se pode falar". O argentino também figura na árvore genealógica literária em que Saramago (1999b, p.179) expõe suas principais influências, como narra em seus *Cadernos de Lanzarote*:

> Uma revista espanhola teve a ideia de pedir a uns quantos escritores que elaborassem a sua árvore genealógica literária, isto é, a que outros autores consideravam eles como avoengos seus, directos ou indirectos, excluindo-se do inventado parentesco, obviamente, qualquer presunção de relações ou equivalências de mérito que a realidade, pelo menos no meu caso, logo se encarregaria de desmentir. Também se pedia que, em brevíssimas palavras, fosse dada a justificação dessa espécie de adopção ao contrário, em que era o "descendente" a escolher o "ascendente". A cada escritor consultado foi entregue o desenho de uma árvore com onze molduras dispersas pelos diferentes ramos, onde suponho que hão-de vir a aparecer os retratos dos autores escolhidos. A minha lista, com a respectiva fundamentação, foi esta: Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar; Padre António Vieira, porque a língua portuguesa nunca foi mais bela que quando ele a escreveu; Cervantes, porque sem ele a Península Ibérica seria uma casa sem telhado; Montaigne, porque

2 Trata-se de uma escultura de Federico Brook, instalada no Arco do Cego em Lisboa, composta pela mão do escritor argentino retratada em bronze dourado e, acima dela, uma nuvem de mármore, representando o espírito do homem, o qual, segundo Brook, "se modifica sempre, nunca é igual, essa é a essência do homem".

> não precisou de Freud para saber quem era; Voltaire, porque perdeu as ilusões sobre a humanidade e sobreviveu a isso; Raul Brandão, porque demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial, o *Húmus*; Fernando Pessoa, porque a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal; Kafka, porque provou que o homem é um coleóptero; Eça de Queiroz, porque ensinou a ironia aos portugueses; Jorge Luis Borges, porque inventou a literatura virtual; Gogol, porque contemplou a vida humana e achou-a triste.

Essa declaração de Saramago destaca um rol de escritores que o inspiraram e com os quais suas obras traçam uma rede intertextual. Além disso, confessa a relação de seus textos com os escritos do autor argentino, mais um fator que impulsionou a elaboração deste estudo crítico.[3]

Quando Borges e Saramago são comparados, percebem-se alguns aspectos semelhantes: conquistaram uma carreira literária bem-sucedida, converteram-se em grandes representantes da literatura de seus respectivos países, tiveram suas obras traduzidas para diversas línguas, atingiram sucesso de público e de crítica e receberam inúmeros prêmios – Saramago foi o primeiro escritor de língua portuguesa congratulado com o Prêmio Nobel de Literatura (1998), para o qual Borges também foi indicado seguidas vezes. Além disso, ambos exploraram a sua *persona* pública em discursos, conferências e entrevistas e, graças à relevância de suas obras, foram homenageados com a criação de fundações, dirigidas por suas esposas.[4] Entretanto, além de todos esses fatores biográficos, há algo mais que os

---

3 Este estudo foi produzido originalmente como uma tese de doutorado, defendida na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (Unesp), no ano de 2020.

4 A Fundação José Saramago, cujo site pode ser acessado em https://www.josesaramago.org/, conta com Pilar del Río, esposa de Saramago, na comissão de direção. María Kodama, viúva de Jorge Luis Borges, foi também a criadora e ocupa o cargo de presidente da Fundação Internacional Jorge Luis Borges, cuja página eletrônica está disponível em http://www.fundacionborges.com.ar/.

possa unir? Na organização estrutural de seus textos existem características similares? Ao eleger os temas de suas obras é possível notar escolhas comuns? Se há marcas recorrentes, elas produzem o mesmo efeito na escrita de cada um? São questionamentos dessa ordem que movem este texto, que aproxima a produção dos dois escritores, sob a perspectiva da construção temático-formal de suas obras.

A comparação será realizada a partir de contos de Borges e de romances de Saramago. À primeira vista, pode soar incomum um cotejo entre modalidades literárias distintas; contudo, esses gêneros, guardadas suas peculiaridades, podem ser postos em contato, uma vez que ambos pertencem ao âmbito narrativo, ou seja, expressam temas (conteúdo) a partir de uma articulação estético-formal (discurso) entre cinco categorias fundamentais – as ações ou enredo, os personagens, o tempo, o espaço e o narrador: "Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história. E quem vive os fatos são as personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção, é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente quem caracteriza a narrativa" (Gancho, 2006, p.11).

José Saramago chegou a compor um livro de contos, *Objecto quase* (1978), nos quais é possível entrever temas, nexos e obsessões, enfim, traços embrionários que repercutiram em suas obras posteriores. No entanto, a leitura comparativa empreendida por este livro se centrará em alguns de seus romances, pois foi neles que o autor encontrou um estilo e uma voz narrativa própria, manifestou maior força expressiva e ampliou reflexões que dialogam com as ideias borgianas.

No que tange ao *corpus* pertencente à produção do escritor argentino, foram predominantemente selecionados contos das coletâneas *Ficções* (1944), *O Aleph* (1949) e *O livro de areia* (1975), as quais, segundo Ana Cecilia Olmos (2008, p.39-43), apresentam relatos, muitos deles de base filosófica e fantástica, que tematizam preocupações metafísicas a respeito da realidade, dos segredos do universo, do tempo e do espaço, retratam a existência de livros imaginários e de duplos e, ainda, desenvolvem uma releitura da poesia gauchesca e do gênero policial.

Ao longo deste estudo crítico são citados trechos dos contos desses três títulos a partir da tradução de Davi Arrigucci Jr. Mantém-se, nas notas de rodapé, o texto original, retirado das *Obras completas* de Jorge Luis Borges (1994). O mesmo ocorre com os textos de apoio que não possuem versão em português: passaram por uma tradução livre deste autor, conservando-se os trechos legítimos nas notas.

Não obstante a vasta fortuna crítica já existente sobre as obras dos dois escritores em questão, exploradas sob diferentes prismas, ainda são ínfimas, reduzidas e limitadas as pesquisas que os associam. A comparação entre eles se manifesta em pouquíssimos trabalhos, como o de Vilma Arêas (1999) ou o de Adriano Schwartz (2004), que, na maioria das vezes, se restringem a comentar a relação entre o conto *Exame da obra de Herbert Quain* (1944), de Borges, com o romance de Saramago *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). O conto é uma espécie de resenha dos textos do escritor imaginário Herbert Quain, cuja obra de estreia, um romance policial, leva o título de *The God of the Labyrinth*. É exatamente esse livro que se encontra entre os pertences de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa que protagoniza o romance do autor português. Dessa maneira, justifica-se a elaboração da análise apresentada no ensaio, que contribui para a ampliação deste quadro comparativo, ao explicitar traços temático-formais que possuem em comum, novas angulações e possibilidades de abordagem de seus textos, revelando aspectos ainda ocultos de sua produção literária.

A aproximação da obra dos dois autores insere este trabalho no âmbito dos estudos da Literatura Comparada, os quais, de modo amplo, constituem "uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas" (Carvalhal, 2010, p.5), neste caso, a literatura hispano-americana (especificamente a literatura argentina), representada pelos contos do argentino Jorge Luis Borges, e a literatura portuguesa, a partir dos romances de José Saramago.

De acordo com Sandra Nitrini (2000, p.20-1), a Literatura Comparada, base metodológica das análises apresentadas nos capítulos a seguir, surgiu no século XIX, na esteira das ciências naturais, que analisavam estruturas ou fenômenos semelhantes, e

no período de formação das nações, quando se estipulavam novas fronteiras e se discutia em toda a Europa a questão da cultura e da identidade nacional. Nesse contexto, tendo a França como berço, o principal objetivo era comparar a literatura de diferentes países, línguas e culturas, a fim de estabelecer qual era superior. Com o passar dos anos, passou a contemplar também comparações entre autores do mesmo país, obras de um mesmo escritor e entre a literatura e outras artes (pintura, música, cinema), mídias (televisão, jogos eletrônicos) ou disciplinas (psicologia, sociologia, filosofia, história etc.). Diante dessa abrangência, tal ramo de estudos oferece múltiplas e variadas perspectivas, com foco em diferentes elementos: "[...] paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras" (Carvalhal, 2010, p.5).

A profusão de vertentes analíticas gera certa dificuldade de definir a natureza dessa disciplina, pois "seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e o tempo" (Nitrini, 2000, p.19) e, em consequência, seus manuais apresentam divergências metodológicas.

A fim de sistematizar o campo de atuação, na obra *Entre lo uno y lo diverso*, publicada em 2005, o professor Claudio Guillén parte de um percurso histórico para traçar um panorama sobre o surgimento, a evolução e a consolidação dessa área. Na sequência, o teórico dedica uma seção para cada um dos principais caminhos que uma análise comparativa pode trilhar. A aproximação de autores, obras ou distintas literaturas pode ocorrer a partir do *gênero (genologia)*, da construção discursiva ou das *formas (morfologia)*, dos *temas (tematologia)*, das *relações literárias (internacionalidade)*, como o multilinguismo ou a intertextualidade, entre outras, ou das *configurações históricas (historiologia)*, tais como as correntes e os movimentos literários. Desse rol estabelecido por Guillén, a comparação entre Borges e Saramago fundamenta-se, especialmente, no estudo dos temas e das formas,

tangenciando, em alguns momentos, os demais ramos, uma vez que todas essas linhas estão articuladas nos textos literários.

Como "o comparatista pensa e trabalha sobre um conjunto" (Claudon; Haddad-Wotling, 1994, p.33), a fim de melhor compreender a diversidade das relações entre os textos, autores ou literaturas confrontadas, esta análise não se centra na comparação de um livro específico de cada autor, mas mira um conjunto de textos literários dos dois escritores e seleciona obras ou fragmentos capazes de demonstrar temáticas, técnicas, procedimentos e discussões comuns, com o intuito de alcançar o "mérito de aproximar o que parecia demasiado solitário, demasiado singular" (ibidem, p.29).

Cabe ressaltar que a comparação, embora se estabeleça a partir da constatação de afinidades, pode ser tomada como uma espécie de contraste, servindo como uma maneira elucidativa para caracterizar a literatura dos dois autores, uma vez que os traços que não são comuns marcam a peculiaridade dos textos e a composição narrativa de cada um, e mesmo quando lançam mão de procedimentos idênticos ou similares, os efeitos e sentidos produzidos podem ser distintos. Na concepção de Guillén (2005), o exercício comparativo, numa relação dialética, pode extrair aquilo que é semelhante, análogo, geral, ao mesmo tempo em que é capaz de atingir aquilo que é particular, único, díspar, diverso de cada uma das instâncias confrontadas.

Nessas condições, este estudo crítico defende que é possível aproximar a produção narrativa de Jorge Luis Borges e José Saramago tendo como guia a imagem do labirinto, selecionando três grandes perspectivas em que ela se desdobra. A primeira delas é a espacial. Ambos os escritores tendem a descrever os ambientes por onde circulam os personagens, traçando uma analogia com as definições e características labirínticas acumuladas ao longo do tempo. Em segundo lugar está a evocação do labirinto na própria escrita, na forma de organizar os textos, na pontuação e, principalmente, no tom ensaístico-filosófico e nas notas digressivas intercaladas ao enredo. Por último, a busca pela identidade também se associa a vias labirínticas, na medida em que se compõe como um trajeto cheio de

incertezas, objetivando chegar ao centro, isto é, ao encontro de um eu consigo mesmo e com um outro.

Abdicando da construção de um apartado exclusivamente teórico e optando por mobilizar a teoria ao longo do comentário dos textos literários, a análise comparativa entre as obras dos dois escritores está dividida em três capítulos, de forma que cada um aborda uma das perspectivas. O primeiro, "Entre sofrimentos e aprendizados: o mundo como labirinto", explora, como o próprio título denuncia, a representação do mundo como um labirinto, a partir dos contos *A casa de Astérion*; *Os dois reis e os dois labirintos*; *A loteria na Babilônia*; *A biblioteca de Babel*; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e *O Congresso*, do argentino, e dos romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *A caverna*, do autor português. Faz-se, inicialmente, um breve comentário sobre o simbolismo comumente associado ao labirinto para, em seguida, analisar como esse *topos* se projeta na configuração dos espaços, no íntimo dos personagens e na própria tessitura narrativa, compondo a imagem de um mundo sem sentido, de um universo cheio de segredos, que causa sensações de aprisionamento, solidão e desorientação nos indivíduos que nele habitam.

Na sequência, o segundo capítulo, "Letras sinuosas: labirintos escritos", tem como foco reflexões sobre a escrita, a leitura e a própria literatura tomadas como labirinto. A análise baseia-se nos contos borgianos *O livro de areia; A biblioteca de Babel*; *A escrita do deus*; *Pierre Menard, autor do Quixote; Exame da obra de Herbert Quain; O jardim de veredas que se bifurcam*; *O Aleph; Funes, o memorioso; Emma Zunz; A morte e a bússola; Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, e em alguns comentários de vários dos romances de Saramago, especialmente *Todos os nomes*, *Manual de pintura e caligrafia* e *Ensaio sobre a cegueira*. Mostra-se como a imagem do labirinto é aplicada tanto como uma visão de literatura – por meio da intertextualidade, da figura do leitor, entre outros recursos – quanto representada na escrita e na composição narrativa.

O capítulo seguinte, "Uno, duplo, múltiplo: labirintos da identidade", alicerçado nas ideias de Juan Bargalló (1994), Sigmund Freud

(1976), Ana Maria Lisboa de Mello (2007b), Nicole Fernandez Bravo (2000), Otto Rank (2013), Clément Rosset (2008) e Stuart Hall (2006), entre outros estudiosos, dedica-se à discussão da busca pela identidade como o enfrentamento de um labirinto. São colocados em reflexão os contos *O outro*, *História do guerreiro e da cativa*, *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz, O fim, Três versões de Judas, As ruínas circulares, Tema do traidor e do herói, A outra morte, O Sul, O imortal, Os teólogos,* de Borges, e os romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo, Caim*, *O ano da morte de Ricardo Reis, O homem duplicado*, *As intermitências da morte* e *A viagem do elefante*, de Saramago.

Por último, as Considerações finais sistematizam as linhas interpretativas discutidas ao longo do trabalho e apresentam algumas conclusões resultantes da análise comparativa entre as obras dos dois autores, mostrando o quanto a imagem do labirinto é reveladora de uma visão do mundo, da condição humana, de uma concepção de literatura, da fragmentação identitária dos seres. Faz-se um balanço dos efeitos e sentidos, semelhanças e diferenças que os três aspectos estudados – o labirinto como espaço, palavra e identidade – promovem na ficção de Borges e de Saramago.

1
Entre sofrimentos e aprendizados: o mundo como labirinto

A vida não é uma pergunta a ser respondida. É um mistério a ser vivido.

Buda

O caos é uma ordem por decifrar.

Saramago

Considerado por Octavio Paz (1976, p.188) como um símbolo mítico bastante fecundo e significativo, o labirinto constitui uma representação múltipla e recorrente nas diferentes modalidades artísticas. Na história da literatura, segundo aponta a pesquisadora Ludmila Kapschutschenko (1981, p.13), escritores de todas as épocas e de diferentes gêneros utilizaram-no como título, tema ou estrutura de suas obras, fazendo menção a labirintos propriamente ditos como o de Creta, transmutando-o em cidades, casas ou jardins cheios de encruzilhadas e bifurcações ou tornando labirínticos o próprio tecido narrativo e a experiência da leitura.

Existente no seio de diferentes culturas, desde a Pré-História, em rústicas pinturas, amuletos ou na decoração de vasos (*cf.* Becker, 1999, p.161), o labirinto, no imaginário coletivo, teve origem na

mitologia greco-romana, com a história do Minotauro. De acordo com a versão apresentada por Ovídio em *As metamorfoses* (1983, p.143-8), e com a exposição de Pierre Grimal (1993, p.313-4), o mito narra que Minos, antes de tornar-se rei de Creta, suplicara a Posídon um sinal que confirmasse seu direito ao trono. O deus do mar atendeu o pedido fazendo surgir das águas marítimas um touro branco que, depois de visto, deveria ser imolado. Contudo, o futuro rei, deslumbrado com a beleza do bicho, sacrificou outro touro e tomou para si a criatura nascida do mar.

Como punição pela desobediência, Posídon fez Pasífae, a mulher de Minos, apaixonar-se pelo animal encantado. Dessa relação nasceu um ser com a cabeça e a cauda de touro em um corpo de homem, batizado de Astérion, porém mais conhecido como Minotauro. Por medo e indiferença, Minos ordenou ao arquiteto Dédalo a construção de um labirinto, uma vasta obra com caminhos tortuosos e emaranhados a fim de dificultar a saída, onde a fera foi aprisionada. Para servir de alimento à criatura, todos os anos eram atirados em sua morada sete moças e sete rapazes de Atenas, como punição por terem os soldados desta cidade matado Androceu, um dos herdeiros do rei de Creta.

Apaixonada pelo ateniense Teseu, uma das vítimas que seria devorada pelo Minotauro, a filha de Minos, Ariadne, deu ao jovem uma espada e um rolo de fio para marcar o caminho, orientar-se e encontrar a saída do labirinto. Com essa ajuda, Teseu conseguiu matar a fera e libertar seu povo do tributo de enviar jovens para o sacrifício.

Embora as formas mais antigas de labirintos fossem figuras planas, comumente simétricas e com o centro ligado ao exterior por meio de longos caminhos, com uma única possibilidade de percurso,[1] o mito do Minotauro é que parece ter conferido o significado mais usual aplicado ao termo labirinto, "uma construção arquitetônica complexa, obscura, aparentemente sem finalidade,

1 Peyronie (2000, p. 555) afirma que até meados do século XVI as representações pictóricas continham apenas labirintos que seguiam um único caminho, fato muitas vezes não mencionado pelo domínio crítico.

com inumeráveis corredores, que conduzem a múltiplos quartos e a falsas portas" (Mello, 2007b, p.372), a fim de esconder o centro ou ainda tornar difícil ou impossível a saída do indivíduo que esteja em seu interior.

Além dessas acepções relacionadas à obra de Dédalo ou à representação de um espaço formado por caminhos intrincados, segundo o escritor Jorge Luis Borges (2007, p.146) e alguns etimólogos como Antenor Nascentes (1955, p.287), o vocábulo *labirinto* (derivado do grego *labyrinthos*, que foi transferido ao latim como *labyrinthu*) pode proceder do grego *labrys* para aludir a um tipo de machado de lâmina dupla, instrumento recorrente gravado no castelo de Minos, sob o qual teria sido construída a morada do Minotauro.[2] Uma origem alternativa, conforme as investigações de Carlos Rehermann (1999, p.15), é sugerida por estudiosos que julgam ter havido a aglutinação entre *labor* (trabalho) e *intus* (espaço fechado) para formar *labyrinthus* e designar as dificuldades, o trabalho despendido na procura pela saída ou pelo núcleo do lugar.

Se, por um lado, o labirinto recebe, a partir do mito, um sentido negativo de desorientação, aprisionamento, perambulação, errância e solidão, por outro, ele possui também um valor positivo, relacionado ao seu aspecto sagrado e iniciático. O ser que percorre o labirinto empreende uma viagem em busca do centro, enfrentando pelo caminho diversas dificuldades, complicações e provas qualificatórias. A façanha de atingir o centro, simbolicamente, pode representar uma iluminação, a revelação de um mistério, o encontro de algo precioso e sagrado, destinado apenas aos iniciados.

Além disso, os obstáculos enfrentados durante o percurso são responsáveis por provocar a transformação, fortalecimento, crescimento e amadurecimento espiritual do indivíduo, na medida em que o conduzem gradativamente ao interior de si próprio. Esse movimento introspectivo leva, inclusive, à associação do labirinto

---

2 Esta acepção é polêmica. Alguns filólogos e etimólogos não aceitam a hipótese, baseando-se na suposição de que o termo usado para machado na época da construção do palácio era *peleky* e não *labrys*.

ao inconsciente, uma vez que chegar ao centro pode significar o encontro consigo mesmo, com as qualidades que permitiram superar o complexo itinerário ou, como destaca Paul Diel (1991), com as monstruosas verdades e os erros cometidos que se tenta esconder ou ignorar – tal qual ocorreu com o labirinto de Creta, destinado a deter e ocultar o Minotauro, fruto da desobediência de Minos e da traição de Pasífae.

Para algumas civilizações antigas, o labirinto se constituiu como um sistema de defesa "de um território, uma vila, uma cidade, um túmulo, um tesouro" (Chevalier et al., 2002, p.530). Em crenças religiosas, representa também proteção contra forças maléficas. "Acredita-se que alguns haviam sido projetados para enganar os demônios e fazer com que entrassem neles, ficando presos em seu interior. Supõe-se, pois, já nos povos primitivos, que o labirinto possui uma força de atração, como o abismo" (Cirlot, 1984, p.329).

Na era medieval, a representação labiríntica foi com frequência utilizada no piso das catedrais cristãs. Era costume ver as pessoas percorrerem o labirinto figurado no chão das igrejas, numa espécie de mosaico, simulando uma peregrinação rumo à Terra Santa ou à Jerusalém celeste. O caminho entrecruzado era "símbolo da vida com todas as suas provações, dificuldades e desvios" (Becker, 1999, p.162). A maioria desses desenhos retrata labirintos de um só trajeto, a fim de fazer os fiéis compreenderem que

> o caminho é longo e tortuoso, mas é um só. O verdadeiro caminho está em Deus e seria ímpio pretender, ou representar, o contrário. O labirinto torna-se então a via da salvação, pois ele é o fio e como tal funciona para quem tem de atravessá-lo. Basta seguir simbolicamente a "légua de Jerusalém" representada no chão da Igreja, para chegar até o centro, até a cidade celeste. (Peyronie, 2000, p.559)

De acordo com André Peyronie (ibidem, p.558), a forte influência da Igreja nessa época fez o labirinto ser visto como uma armadilha ou uma prova para atrair e aprisionar os imprudentes, representando a queda no pecado, no mundo do mal, nas dimensões

subterrâneas, no inferno. Só podem conquistar a salvação e herdar o céu os que vencerem as tentações do caminho. Embora essa caminhada, supostamente elaborada por obra divina, possa parecer inescrutável aos homens, a força para continuar advém da esperança de chegar ao centro, que corresponde à salvação, à plenitude da vida, ao "acesso iniciático à sacralidade, à imortalidade e à *realidade absoluta*" (Eliade, 1998, p.307).

A partir da leitura de textos literários e de características histórico-culturais, Peyronie (2000, p.556) destaca que a imagem do labirinto evoca, no mínimo, cinco diferentes tensões em sua configuração. Contempla, em primeiro lugar, a oposição entre *unidade e pluralidade*, intimamente ligada à figura de Teseu, que teve de optar por um caminho entre múltiplas possibilidades, a fim de derrotar o Minotauro e encontrar a saída. Por esse ponto de vista, instaura-se, em termos metafóricos, o desafio da escolha ao longo da existência humana: eleger uma única estrada dentro de um número vertiginoso de alternativas. Pode remeter, além disso, ao par antitético *horizontalidade e verticalidade*. O trajeto labiríntico pode representar a vida terrenal (plano horizontal), com as dificuldades que ela encerra, como espécie de prova, na qual o percurso dos indivíduos será avaliado a fim de destiná-los ao plano vertical que corresponde às suas atitudes, o céu (alto) ou o inferno (baixo).

Outra tensão ativada é entre *exterior e interior.* O labirinto pode manifestar-se em um espaço físico ou consistir em uma confusão racional, intelectual, emocional, onírica dos personagens. O exterior pode ser projeção do interior ou vice-versa. Os falsos caminhos que um labirinto pode conter instauram ainda a oposição entre *realidade e ilusão*. A natureza enganadora do percurso faz o peregrino ter de lidar com miragens, jogos de identidade, com o falseamento daquilo que o circunda, com o confronto entre o visível (aparência) e o invisível (essência).

Por último, os labirintos remetem ao contraste entre *finito e infinito*, questionando a ideia de limite. As inúmeras encruzilhadas e os caminhos que culminam no mesmo ponto de onde se partiu – ideia advinda da armadilha construída para abrigar o Minotauro

– exprimem a sensação de eterno retorno, de uma condição de errância infinita. Por essa razão, os labirintos transcendem o domínio do espaço, ao qual parecem pertencer, para configurar a impressão de um tempo abolido e cíclico (ibidem, p.555), problematizando o fim da peregrinação, que pode não atingir o centro – onde se presumia que estivessem guardados algum tipo de prêmio ou tesouro ou todas as respostas para as inquietações do caminhante – porque o acesso a ele é impossível ou simplesmente porque não há núcleo algum, o que torna o percurso uma deambulação vã e sem significação. Essa sistematização das tensões inerentes à imagem do labirinto sublinha o quanto ela é igualmente labiríntica, oferecendo significações dialéticas e multifacetadas.

A literatura também não escapa à simbologia labiríntica, uma vez que alguns escritores a concebem como um labirinto verbal, formado por digressões, repetições, associações inesperadas, "histórias entrelaçadas, palavras que se entrecruzam, nós de símbolos e outras brincadeiras semelhantes" (ibidem, p.572). Ela pode funcionar como uma ferramenta que ajuda a resistir ao aprisionamento do universo circundante, como uma possível saída diante dos absurdos da existência e como tentativa de, por meio da expressão linguística e do sonho de um livro total, representar e dominar o labirinto do mundo. Nessa vertente, a escrita, a leitura, a biblioteca e o livro são contaminados pela imagem labiríntica. Por fim, a estrutura labiríntica é utilizada também na produção de entretenimento: está presente nos parques de diversões, em jogos digitais, nos livros-jogo, em desafios de raciocínio lógico.

Esta breve exposição expressa a riqueza e a multiplicidade dos caminhos interpretativos aos quais se abre a representação labiríntica. O labirinto seduz e desafia a imaginação pelo fato de que "é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado" (ibidem, p.556). Tendendo à profusão de empregos metafóricos, o labirinto, enquanto forma ou tema, pode suscitar a qualquer tempo novas implicações, significações e simbologias.

Quando se pensa na utilização da representação labiríntica na literatura, figura certamente entre os escritores mais lembrados o argentino Jorge Luis Borges, que entre outros temas transformou o labirinto em uma de suas obsessões – símbolo presente, em maior ou menor grau, em toda a sua produção –, explorando-o enquanto imagem do destino e da existência humana, da desorientação, dos obstáculos e dificuldades, da busca infinita, em suma, da ausência de sentido do mundo, da incapacidade de decifrar a ordem que rege o universo.

A fascinação por labirintos começou na infância, segundo testemunha o próprio autor:

> [...] isso se deve, em parte, a uma gravura em aço que vi em um livro francês quando era pequeno. Nessa gravura estavam as sete maravilhas do mundo e entre elas o labirinto de Creta. O labirinto era um grande anfiteatro muito alto (e isso se percebia porque ele era mais alto que os ciprestes e que os homens a seu redor). Nessa construção fechada, ominosamente fechada, havia frestas. Quando eu era pequeno, acreditava (ou agora acredito ter acreditado) que, se tivesse uma lupa forte o bastante, poderia ver, olhando por uma das frestas da gravura, o Minotauro no terrível centro do labirinto.[3] (Borges, 1999, p.247-8)

Sem uma lupa potente, o Minotauro pôde ser avistado por Borges na tela *The Minotaur* (1885) de George Frederic Watts, a qual mostra a criatura apoiada em um dos muros de sua habitação, aparentemente contemplando o mar, o horizonte. No "Epílogo" de *O Aleph*,

---

3 *"[...] esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto"* (Borges, 2009, p.43).

o escritor atribui a esse quadro a inspiração para a composição do conto *A casa de Astérion*, um dos textos ficcionais borgianos que estabelece um diálogo mais próximo com o labirinto cretense.

De tom parodístico, *A casa de Astérion* faz uma releitura do mito, dando voz ao Minotauro, transformando-o em narrador, para contar a sua versão, expressar seus sentimentos e desconstruir sua habitual imagem de um ser monstruoso, perigoso e feroz. Nesse conto, o labirinto é, inicialmente, uma construção espacial: "Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são catorze [são infinitos] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas"[4] (Borges, 2017, p.62).

Como se pode observar, a simetria entre as partes que compõem o labirinto e a sensação de infinitude expressa a complexidade da edificação e a dificuldade de orientação. Os cadáveres das vítimas, muitas vezes, é que ajudam a criatura a distinguir uma galeria de outra. A semelhança e o espelhamento entre os espaços estão refletidos na enumeração de elementos: uma sequência no singular (*cisterna, pátio, bebedouro, manjedoura*) e outra, com os mesmos termos (*manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas*), desta vez no plural e em ordem inversa. Além dessa descrição, as expressões *portas (cujo número é infinito)*, *galerias de pedra cinza*, *corredor*, *encruzilhada*, *porão se bifurca*, espalhadas pelo conto, completam a imagem do labirinto.

O caráter prisional do lugar é questionado. Minotauro refere-se ao espaço como *casa* – o que confere um tom mais íntimo: trata-se do seu lar. Esclarece que não está privado de liberdade: as portas não contêm fechaduras e permanecem abertas dia e noite. Ele não costuma sair devido às acusações de soberba, misantropia, loucura, e por temer a reação das pessoas:

4 "*Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes*" (Borges, 1994, p.570).

> [...] certo entardecer fui para a rua; se voltei antes de escurecer, foi pelo medo que me infundiram os rostos da plebe, rostos desbotados e achatados, semelhantes à mão aberta. O sol já se tinha posto, mas o choro desvalido de um menino e as toscas lamúrias da multidão disseram que haviam me reconhecido. O povo rezava, fugia, prosternava-se; alguns se encarapitavam no estilóbato do templo dos Machados, outros juntavam pedras. Um deles, creio, escondeu-se no mar.[5] (ibidem, p.60-1)

Nesse trecho encontra-se mais uma subversão do mito. O pavor que o Minotauro provoca nas pessoas é menor do que o medo que ele tem delas. É por isso que se isola em sua casa em quietude e solidão. Em vez de perseguir, gosta de ocultar-se e ser procurado. Sem conhecer outro ser que com ele se pareça, julga-se único, inconfundível e vive um conflito existencial que o leva a projetar outro Astérion (uma companhia imaginária com quem se diverte) e a sentir-se criador das estrelas, do sol e de sua própria moradia, que é também singular, não há outra igual na face da terra, ainda que digam que há uma semelhante no Egito – alusão ao templo do faraó Amenemés.[6]

A junção das instâncias humana e bestial que compõem a aparência do personagem manifesta-se no conto. Enquanto homem, o Minotauro consegue contar sua história e apresenta-se pelo seu

---

5 "*algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar*" (Borges, 1994, p.570).

6 Segundo Peyronie (2000, p.556) e Mello (2007b, p.373), a imagem do labirinto já estava presente na antiga civilização egípcia, cuja crença religiosa afirmava que as almas seriam guiadas por Anúbis por um labirinto no submundo até chegar a Osíris, o juiz dos mortos. O faraó Amenemés III, de acordo com os escritos de Heródoto, teria construído um edifício, formado por um vasto conjunto geométrico de salas, metade delas no subterrâneo. Vale recordar que, por acreditar na vida após a morte, os corpos embalsamados dos faraós e seus pertences eram depositados nas pirâmides, as quais continham falsos acessos e armadilhas para impedir a descoberta dos bens dos governantes por parte de saqueadores.

nome de batismo, que o associa à sua origem nobre. Enquanto fera, vive em um local desprovido de qualquer móvel, com objetos próprios de um animal (como as manjedouras), assemelha-se a um carneiro (que usa seus chifres em investidas), não detém o conhecimento e apresenta dificuldade de comunicação e expressão, o que fica representado pelo fato de ignorar a leitura e a escrita. A indagação "Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu?"[7] (ibidem, p.62), sobre a fisionomia de um possível redentor que o liberte dessa vida, permite pressupor que Astérion é um homem com cara de touro. Sob essa ótica, predomina nele o caráter humano, mas não pode ser vinculado como membro de nenhuma espécie. Daí o sentimento de ser único.

Enrique Anderson-Imbert (1960) destaca que o conto estabelece um jogo de adivinhação com o leitor. A real identidade da voz narrativa é mostrada gradativamente, por meio de diversos procedimentos: inversão do ponto de vista do mito, relatado tradicionalmente pela perspectiva de Teseu; substituição do termo labirinto (que não aparece no conto) por *casa*; apresentação da criatura por seu nome próprio, Astérion, pouco conhecido. Contudo, são distribuídas algumas pistas tais como o título; a epígrafe, que remete a um compêndio de mitologia atribuído a Apolodoro e que contém o mito; a origem real (*foi minha mãe rainha*); a alusão à cerimônia sacrifical; a menção ao templo dos Machados e à paisagem marinha, que evocam a Ilha de Creta. Esses indícios, somados às descrições, culminam na última linha do texto, na qual o termo Minotauro é explicitado, aliado às figuras de Teseu e Ariadne.

Quanto à execução dos homens lançados no labirinto, Astérion desconhece a identidade das vítimas e crê que o sacrifício é a solução para libertá-los de todo o mal. Ele mesmo anseia por um redentor que o leve para um lugar com menos galerias e menos portas. A aceitação desse destino e a pouca resistência admira o seu algoz, como mostra o final do conto, no qual a voz do Minotauro é interrompida

7 "*¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*" (Borges, 1994, p.570).

para dar lugar a uma narração em terceira pessoa e a uma fala (em discurso direto) de Teseu dirigida a Ariadne:

> O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava um só vestígio de sangue.
>
> – Será que acreditarás, Ariadne? – disse Teseu – O minotauro mal chegou a se defender.[8] (Borges, 2017, p.63)

Teseu é o redentor esperado porque, segundo Ishak Farag Fahim (2011, p.116), diferente dos demais jovens, possui a espada e supostamente o fio de Ariadne, símbolos da força e da inteligência, e ainda faz irradiar, nessa atmosfera escura e cinzenta, a luz do sol, que enfatiza o encontro de Astérion com a verdade e com a liberdade, alcançado por meio da morte. O uso do termo *redentor* remete inevitavelmente a Cristo, fazendo uma paródia do mito cristão. Conforme aponta Donald Leslie Shaw (1989, p.722), se, de acordo com o cristianismo, Jesus morreu para redimir o homem que nasceu bom, mas foi contaminado pelo pecado, na narrativa de Borges, o redentor mata o homem que nasceu monstro, para supostamente salvar os demais indivíduos. Entretanto, na verdade, salva a criatura temível de seu enclausuramento existencial.

O episódio final da morte de Astérion por Teseu, aliado a todo o discurso que o precedeu, conclui a releitura do mito, converte o verdugo em vítima e modifica a imagem do Minotauro como uma figura bárbara, amedrontadora e violenta pela visão de um ser que desperta pena, simpatia e compaixão.

Na descrição da habitação do protagonista é possível encontrar a sentença instauradora da grande metáfora sob a qual o conto se configura: "A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo"[9]

---

8 "*El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.*
– ¿Lo creerás, Ariadna? – dijo Teseo – El minotauro apenas se defendió" (Borges, 1994, p.570).

9 "*La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo*" (Borges, 1994, p.570).

(Borges, 2017, p.62). Astérion descobre que a sua realidade, ininteligível a seus olhos, está inserida em um contexto maior, também indecifrável. Assim, o labirinto torna-se uma representação do universo. Se a casa é o mundo, cada homem é um minotauro, dividido entre o instinto e a racionalidade, resignado a não poder abandonar o complexo que o cerca, impossibilitado de sair de si mesmo, incapaz de relacionar-se ou de enxergar-se no outro, tomado pela solidão, opressão e fadiga da existência, buscando um redentor (alguém que consiga deslocar-se pelas encruzilhadas sem se perder) e tendo a morte como destino, como única esperança de libertação.

Nas palavras de George McMurray (1980, p.24), "Astérion possivelmente representa o homem moderno que, descobrindo-se sozinho e inseguro no caótico universo labiríntico, constrói o seu próprio, um labirinto mais compreensível. A casa de Astérion torna-se uma metáfora da cultura, ou seja, do conceito de realidade que possuem os homens [...]".[10]

Essa intepretação de McMurray leva à conclusão de que "o labirinto de Astérion representa nosso modo de impor uma ordem ao puro fluxo caótico que, se bem observado, é o que percebemos por meio dos sentidos"[11] (Shaw, 1989, p.721). A fim de suavizar o seu enclausuramento e enganar a própria mente, altera-se a forma de ver a realidade e, na tentativa de conferir a ela uma visão ordenada e coerente, transforma-se o labirinto em lar, em refúgio. Segundo Shaw (ibidem, p.722), o Minotauro simboliza o homem, que, por não aceitar habitar um mundo sem ordem, estabelece uma ordem própria, mesmo que seja monstruosa, cruel e arbitrária.

Na opinião de Jaime Alazraki (1968, p.29), os homens e as feras, simbolicamente fundidos em Astérion, igualam-se por sua

---

10 "*Asterión conceivably represents modern man who, finding himself alone and insecure in the chaotic labyrinthine universe, builds his own, more comprehensible labyrinth. This Asterion's house becomes a metaphor of culture, that is, man's concept of reality...*" (McMurray, 1980, p.24).

11 "*el laberinto de Asterión representa nuestro modo de imponer un orden al puro flujo caótico que, bien mirado, es lo que percibimos a través de los sentidos*" (Shaw, 1989, p.721).

inaptidão a penetrar a máquina do mundo, de compreender, justificar e resistir ao destino, com sua lógica inexistente. Dessa maneira, o conto manifesta, segundo Ana María Barrenechea (1984, p.58), a insegurança humana diante dos enigmas do universo e congrega de forma panteísta os mais diferentes destinos.

É possível observar ainda que

> [...] quanto mais Astérion perde as características próprias do monstro mitológico, mais se alinha nele a figura do homem moderno, imerso em um mundo que não lhe satisfaz e que lhe limita e lhe envolve como uma teia de aranha. Só que, neste caso, a teia foi tecida por ele mesmo e, por outro lado, sair dela pode significar o confronto com uma realidade ainda mais atroz.[12] (Huici, 1993, p.77)

Para alguns críticos, como Anderson-Imbert (1960, p.43), o Minotauro recriado, além de corporificar a espécie humana, chega a ser também uma imagem do próprio Borges com seus "sobretons de angústia, uma angústia que emana do fato de saber-se único, solitário, delirante, perdido e perplexo em um Ser cego"[13] e com sua convicção de que o homem não foi feito para a felicidade (cf. Irby; Murat; Peralta, 1968, p.29).

Como se pode notar, o labirinto constitui o tema central, o núcleo do conto, a imagem pela qual Borges expõe a sua concepção de mundo do universo, como um caos incompreensível e no qual os indivíduos estão perdidos. Conforme destaca Isabel Noguera Vivancos (2010), o autor argentino confere uma interpretação nova a um mito clássico a fim de apresentar as inquietações do homem moderno.

---

12 "*cuanto más pierde Asterión las características propias del monstruo mitológico, más se perfila en él la figura del hombre moderno, inmerso en un mundo que no le satisface y que lo limita y envuelve como una telaraña. Sólo que, en este caso, la tela la ha tejido él mismo y, por otra parte, salir de ella puede significar la confrontación con una realidad aún más atroz*" (Huici, 1993, p.77).

13 "*sobretonos de angustia, una angustia que dimana de saberse único, solitario, delirante, perdido y perplejo en un Ser ciego*" (Anderson-Imbert, 1960, p.43).

A ideia de um labirinto como uma construção espacial artificial vista em *A casa de Astérion* se repete no conto *Os dois reis e os dois labirintos*. Relata-se que o rei da Babilônia exigiu que seus arquitetos e magos edificassem um "labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros"[14] (Borges, 2017, p.123) para nele se perder quem ousasse adentrá-lo e para atemorizar os homens mais valentes. O lugar foi utilizado pelo monarca para zombar do rei dos árabes, que, atraído para a construção, vagou desorientado e só encontrou a saída ao pedir ajuda divina.

Como forma de vingar-se da humilhação a que foi submetido, o líder árabe atacou a Babilônia e levou prisioneiro o rei daquelas terras para fazer-lhe conhecer um labirinto, "onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem"[15] (ibidem, p.123). O soberano babilônio foi conduzido e abandonado no meio do deserto, onde morreu de fome e sede.

A construção labiríntica do rei morto era uma afronta ao criador do universo: "a obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus, e não dos homens"[16] (ibidem, p.122). É importante notar que, de certa forma, a Babilônia já anuncia essa provocação à instância divina, por remeter à conhecida passagem bíblica da torre de Babel.[17]

O rei da Babilônia parece ter provocado a ira divina ao pretender igualar-se ao criador, o qual contestou a infalibilidade da obra

---

14 "*laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros*" (Borges, 1994, p.607).

15 "*donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso*" (Borges, 1994, p.607).

16 "*esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres*" (Borges, 1994, p.607).

17 No mito da Torre de Babel, contido no livro bíblico Gênesis (capítulo 11, versículos 1-9), relata-se o momento em que os homens desafiaram Deus, desejando edificar uma cidade e uma torre que alcançasse o céu, a fim de evitar sua dispersão pela terra e demonstrar poder e independência. Contudo, desapontado com suas criaturas, Deus confundiu a língua dos homens (para que não mais se entendessem) e os separou, espalhando a população em toda a extensão terrestre.

aprisionadora, ao possibilitar que o monarca encarcerado encontrasse a saída, permitir que o chefe dos babilônios fosse subjugado pelos árabes e conhecesse um labirinto superior, o deserto: natural, sem demarcações arquitetônicas, sem pontos de referência, constituído por uma simetria perfeita, visto que suscita uma completa desorientação por meio da projeção de uma paisagem idêntica por todos os lados, invalida as noções de interior e exterior, bem como produz uma sensação de um espaço sem limites, infinito, com um número incalculável de encruzilhadas virtuais.

A divindade manifesta-se no conto de Borges como a instância responsável pela criação dos labirintos mais sofisticados. Em uma construção textual semelhante a uma parábola, exprime que as criaturas não devem desafiar seu criador. A vaidade, o poder e o sentimento de superioridade são vãos, pois o destino é implacável.

Tentar entender as deidades criadoras de labirintos – se é que elas existem – e como agem, como projetam sua vontade sobre os humanos, pode ser uma perda de tempo. Buscar uma ordem que permita conferir sentido ao mundo, compreender o labirinto existencial e encontrar meios de sair dele é inútil, pois o universo é regido pelo acaso, como demonstra o relato *A loteria na Babilônia,* que desde o título associa uma instituição regida pela sorte (a loteria) com um local que remete à confusão, à desordem (Babilônia, Babel). Narrado em primeira pessoa, a voz que dá vida ao conto pertence a um babilônio, que, distante (ou exilado) de seu país, toma consciência da estranheza de um regime existente em sua terra: uma loteria, descrita como parte da realidade.

Sua origem teria se dado com a classe plebeia, quando barbeiros[18] compravam e vendiam bilhetes (feitos de ossos ou pergaminhos) com inscrições de símbolos. Realizava-se um sorteio elementar, de forma que os jogadores portadores dos emblemas sorteados

18 Segundo Beatriz Sarlo (2008, p.130), Borges inspira-se na cidade de Buenos Aires, a terra natal de Borges, onde os barbeiros vendiam bilhetes da loteria nas barbearias de bairro. Esse fato demonstra que o autor parte de sua realidade empírica para criar seus contos fantásticos.

recebiam moedas de prata como prêmio. Contudo, com o passar do tempo, o jogo foi perdendo a força, pois não havia garantia nenhuma de benefício, dependia apenas da sorte e da esperança dos participantes.

Para tentar chamar a atenção do público e aprimorar a empresa, os dirigentes fizeram uma modificação no esquema: passaram a sortear, além dos símbolos premiados, números de azar que obrigavam os jogadores a pagar uma multa. Com o aumento constante de devedores, que preferiam ser presos a pagar o que deviam, a Companhia, como passou a ser conhecido o sistema lotérico, fez nova alteração: em vez de uma penalidade monetária, a cada número aziago já era diretamente atribuída uma quantidade de dias na prisão ou ainda, torturas físicas, mortes.

O crescimento vertiginoso e a movimentação em torno da loteria provocaram revolta entre a população: uns questionavam a desigualdade e injustiça do jogo, pois havia quem podia apostar mais de uma vez; outros sofriam discriminação e eram taxados como mesquinhos por se recusarem a apostar. Moralistas alegavam que nem sempre o dinheiro era sinal de felicidade, que havia outras formas de satisfação. Os perdedores constantes eram desprezados por supostamente serem portadores de má sorte e os mais pobres começaram a fazer intensas reclamações por estarem excluídos desse sistema famoso e que fazia sucesso, surpreendentemente, pelo medo, insegurança e ansiedade dos resultados que despertava nos participantes.

Para atender às reivindicações da camada menos favorecida da população de participar da loteria, renunciando à cobrança, e tal qual nas revoltas ocidentais, como a Revolução Francesa, que estendeu direitos civis e políticos a todos os cidadãos, a Companhia decidiu democratizar o direito ao jogo, tomando as providências necessárias para que "a loteria fosse secreta, gratuita e geral. Ficou abolida a venda mercenária de sortes. Já iniciados nos mistérios de Bel,[19] todo

---

19 "Bel, nome acádio, correspondente ao Baal, fenício mencionado na Bíblia: termo hebraico que significa Senhor, nome do deus mais importante e mais popular da Síria, Fenícia e Canaã. Esse deus era considerado senhor dos céus

homem livre participava automaticamente dos sorteios sagrados, que se efetuavam nos labirintos do deus a cada sessenta noites e determinavam seu destino até o outro exercício"[20] (idem, 2016, p.56).

Dessa maneira, todos os babilônios igualitária e espontaneamente estariam incluídos na loteria, desobrigados de qualquer pagamento, sem saber quando nem como os sorteios aconteceriam e qual tipo de benefício ou punição estaria em jogo. Nesse momento é que a loteria passa a se confundir com a própria vida. Cada acontecimento público ou privado, positivo ou negativo, era agora visto como resultado de algum sorteio, pois não era mais possível identificar o que era fruto de uma jogada e o que tinha sido provocado por outros fatores. Assim, a situação instaura

> um mundo hipotético fundado num escândalo semântico: *o acaso é abolido pelo acaso*. Se tudo é entregue ao acaso, este passa a ser a ordem natural e social. O acaso se converte em necessidade. Isso implica que toda tentativa de interromper o jogo do acaso deve ser atribuída ao acaso. A regra não tem limites e se repete *en abîme*. A Babilônia adotou o oxímoro como matriz da estrutura social: um acaso organizado universalmente, que nega toda possibilidade de libertação e autodeterminação. Onde tudo é obra do acaso, nada o é. (Sarlo, 2008, p.133)

De certa forma, com essa instituição totalizadora, o conto também faz uma crítica, ainda que sutil, a regimes autoritários instalados na ordem pública e privada. O pior, nesse relato, é perceber que o deslumbramento, seguramente manipulado por agentes astutos e poderosos (de acordo com as palavras do narrador), faz com que os

---

e, portanto, o deus da chuva, da vegetação e da fertilidade em geral. Seu culto atraiu os israelitas, apesar de ser duramente combatido pelos profetas" (Schwartz, 2017, p.98).

20 "*la lotería fuera secreta, gratuita y general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los sorteos sagrado, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio*" (Borges, 1994, p.458).

próprios indivíduos clamem fervorosamente e reivindiquem o estabelecimento dessa ordem.

A Companhia fazia de tudo para impedir que as pessoas julgassem que algo ainda ocorria por obra do acaso, o que poderia minar a fascinação dos habitantes pela loteria. Ela instituiu, inclusive, alguns pontos estratégicos para que os babilônios deixassem suas cartas com queixas e reclamações: um leão de pedra, uma latrina sagrada chamada *Qaphqa* (em um intertexto fonético com Franz Kafka, escritor cujos textos fantásticos, nos quais a ordem é posta em dúvida sem poder ser captada, inspiraram Borges a compor seus contos) e gretas de um aqueduto. Além disso, contava com espias e astrólogos para investigar as esperanças e os temores mais íntimos dos indivíduos. E a fim de evitar boatos sobre os equívocos que poderiam acontecer dentro desse sistema de possibilidades múltiplas, os dirigentes divulgaram uma nota doutrinária, afirmando que "a loteria é uma interpolação do acaso na ordem do mundo e que aceitar erros não é contradizer o acaso: é corroborá-lo"[21] (Borges, 2016, p.57).

Ainda que, segundo a voz narrativa, os babilônios sejam pouco especulativos, pois "acatam os ditames do acaso, entregam a ele a vida, o terror pânico, mas não lhes ocorre investigar as leis labirínticas, nem as esferas giratórias que o revelam"[22] (ibidem, p.58), a declaração oficial da Companhia provocou no povo uma profunda reflexão: não fazia sentido que o acaso, infiltrado na realidade por meio da loteria, incidisse apenas em uma das etapas do sorteio.

O narrador explica melhor essa ideia: para uma jogada que sugerisse, por exemplo, a morte de alguém, seriam exigidos outros sorteios capazes de definir o executor, a causa, o prazo, a publicidade, o modo, entre outras circunstâncias. Cada um desses elementos dependeria de novas jogadas para ser determinado. Assim, sob essa ótica, "na realidade *o número de sorteios é infinito*. Nenhuma decisão

---

21 "*la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo*" (Borges, 1994, p.458).

22 " *[el babilonio] acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico, pero no se le ocurre investigar sus leyes laberínticas, ni las esferas giratorias que lo revelan*" (Borges, 1994, p.459).

é final, todas se ramificam em outras"[23] (ibidem, p.59), o que exige um tempo divisível e interminável.

Essa influência do acaso sobre o mundo e o destino dos indivíduos atinge um grau tão excessivo a ponto de as pessoas incorporarem esses acontecimentos aleatórios a seu cotidiano, sem mais necessidade de consideração ou espanto. Paradoxalmente, o inesperado torna-se esperado e vira rotina. A ideia da loteria se converte em algo tão corriqueiro que, com o tempo, acaba sendo esquecida ou tendo sua existência questionada, por diferentes conjecturas:

> Uma delas insinua, de forma abominável, que a Companhia já não existe há séculos e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando o último deus aniquilar o mundo. Outra, ainda, declara que a Companhia é onipotente, mas que só influi em coisas minúsculas: no grito de um pássaro, nos matizes da ferrugem e do pó, nos entressonhos do amanhecer. Outra mais, pela boca dos heresiarcas mascarados, *que ela nunca existiu nem existirá*. Outra, por fim, não menos vil, argumenta que é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque a Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos.[24] (ibidem, p.60-1)

Como se nota, apesar de se levantarem hipóteses sobre a realidade da loteria, ela perde sua magnitude diante da população. Contribui, para isso, o funcionamento em total segredo da Companhia,

---

23 "*En la realidad el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras*" (Borges, 1994, p.459).

24 "*Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, que no ha existido nunca y no existirá. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares*" (Borges, 1994, p.460).

formada por agentes secretos e sem divulgar seus atos. Não se sabe se possui uma sede, quem a dirige e como manipula por meio dos sorteios o destino das pessoas. Talvez todas essas informações dependessem de infinitas jogadas. Esse caráter sigiloso, onipotente e incompreensível da loteria a aproxima do comportamento indecifrável dos deuses, que supostamente controlam também todos os passos da existência humana, estão em todos os lugares e em nenhum ao mesmo tempo, e cujas diretrizes de comando são totalmente desconhecidas, agindo, portanto, arbitrariamente.

Dessa forma, o relato apresenta "a possibilidade de uma ordem divina que, por ser tal, é incompreensível para a inteligência humana"[25] (Alazraki, 1968, p.47). O próprio termo "Companhia" que designa a loteria pode ter sido escolhido para remeter, talvez, à Companhia de Jesus, dos jesuítas, traçando essa associação com a religiosidade e a divindade, além, é claro, de oferecer a ideia de que há uma empresa, uma organização, com valor eclesiástico, metafísico, que governa o universo.

Ainda que os homens tentem usar qualquer tipo de ciência ou método para decifrar e compreender essa ordem, as operações, por mais rígidas, imparciais e exatas que queiram parecer, terão, diz o narrador, uma dose de engano, não sendo capazes de atingir o centro desse labirinto, a compreensão total da loteria do mundo.

A narrativa, portanto, revela que o homem está preso em um labirinto do acaso, do azar, sem encontrar sentido para o que lhe acontece. No entanto, não aceita essa percepção. Assim, essa sensação da falta de motivação, de justificativa, de uma ordem aparente no funcionamento do universo e no regimento de sua existência leva ao apego (a um clamor insistente, como se vê no conto) à ilusão de que exista uma loteria, um sistema que administra absolutamente tudo, todos os aspectos da vida humana, o que provoca certo conforto e o isenta do livre arbítrio, das responsabilidades de seus próprios atos, porém tolhendo sua liberdade.

---

25 "*la posibilidad de un orden divino que, por ser tal, es incomprensible para la inteligencia humana*" (Alazraki, 1968, p.47).

Nessa perspectiva, todavia, por mais que a loteria seja uma saída para a rejeição à falta de sentido do mundo e supra a necessidade de regras, de um regime de controle – já que os homens deixam até mesmo de apreciar os momentos de felicidade, julgando que eles sejam fortuitos –, os fatos da vida ironicamente continuam atrelados ao acaso, ao azar, ao aleatório, à sorte, pois a ordem rege-se pelo princípio da desordem. Qualquer tentativa de encontrar uma lógica racional é sempre invenção, conjectura, e, por isso, falha e devolve o indivíduo ao ponto do qual partiu, uma vez que "a instituição da ordem social é incognoscível e está além de toda experiência" (Sarlo, 2008, p.134).

Outra representação do labirinto encontra-se em um dos contos borgianos mais famosos, *A biblioteca de Babel*. A narrativa – que se abre da seguinte forma: "O universo (que outros chamam a Biblioteca)"[26] (Borges, 2016, p.69) – sinaliza desde o início a associação alegórica da biblioteca com o mundo. Na sequência, vem uma descrição minuciosa do espaço, tentando construir uma imagem do lugar e exibindo o caráter labiríntico que caracteriza a estrutura arquitetônica. A biblioteca é composta

> [...] de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, com cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, mal ultrapassa a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente,

26 *"El universo (que otros llaman la Biblioteca)"* (Borges, 1994, p.465).

> para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito... A luz procede de umas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante.[27] (ibidem, p.69-70)

Como se pode notar, a biblioteca tem a forma de uma infinita torre, que o título do conto, por meio de uma locução adjetiva, relaciona ao mito bíblico da torre de Babel, bem como às ideias de confusão, desordem, desorientação e desentendimento que ele representa e que se ajustam perfeitamente ao relato de Borges. Observe-se como a descrição é pródiga na utilização de adjetivos e advérbios (*indefinido, infinito, vastos, interminavelmente, invariável, longas*) que indicam a assombrosa magnitude do lugar e ressaltam as noções de indefinição, infinitude, geometria, simetria, duplicação, multiplicação da realidade e penumbra.

Um olhar mais atento mostra a ordem aparente que rege a organização de cada galeria:

> A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira contém trinta e dois livros no formato uniforme; cada livro tem quatrocentas e dez páginas; cada página,

---

27 *"[...] de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante"* (Borges, 1994, p.465).

> quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas.[28] (ibidem, p.70)

Verifica-se nesse trecho, além da uniformidade, a estrutura *en abîme*, como se as lentes do narrador fossem dando um *zoom* progressivo desde as faces do hexágono até chegar ao centro dos exemplares: muro>prateleira>livro>página>linha>letra. A biblioteca é simultaneamente regular e labiríntica.

As obras do acervo guardam alguns aspectos curiosos. Todas elas são formadas por 25 símbolos ortográficos: as 22 letras do alfabeto, acrescidas da vírgula, do ponto e do espaço. Não há um volume idêntico a outro, cada um é, portanto, insubstituível. Os livros são resultantes das possíveis combinações desses caracteres, em todos os idiomas, tratando de qualquer assunto, o que confere à biblioteca um caráter de totalidade e uma existência *ab aeterno*.

Esse traço absoluto da biblioteca provocou imensa euforia, pois bibliotecários e peregrinos acreditaram que poderiam encontrar no acervo livros que contivessem uma explicação sobre a organização e a origem da biblioteca, que fossem um compêndio dos demais, que revelassem os mistérios da humanidade, a justificação do universo ou descrevessem o destino de todos os homens.

Além de brigas e mortes, a procura insana levou muitos à depressão, à loucura ou ao suicídio, principalmente por conta de dois grandes empecilhos. Primeiramente, a extensão do lugar, a quantidade interminável de galerias e livros, de modo que seriam quase nulas as possibilidades de alguém encontrar a obra que relatasse o seu próprio futuro. O narrador do conto, um dos bibliotecários, afirma que se alguém caísse ou fosse atirado nos poços de ventilação teria o corpo dissolvido ao longo de uma queda infinita.

---

28 "*A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas*" (Borges, 1994, p.466).

Outro fator dificultador era a leitura indecifrável dos textos, dado o arranjo dos caracteres que não se enquadrava em nenhum idioma conhecido e, assim, não produzia nenhum tipo de sentido, constituindo um mero labirinto de letras, fazendo alguns acreditarem que se tratava de criptografia, e outros, mais pessimistas, que havia exemplares cuja existência era casual. Algumas posturas radicais, como a dos inquisidores, julgaram que era necessário destruir as obras inúteis. Houve, inclusive, uma seita que propôs aos homens parar as buscas e anarquicamente embaralhar símbolos ao acaso, tentando construir os livros procurados. Alguns, ainda, esqueceram as obras e passaram séculos à caça de um suposto bibliotecário que teria encontrado o livro total, o catálogo dos catálogos, chave para os demais volumes.

Nessas condições, os homens, segundo Barrenechea (1984, p.38), sentem-se duplamente perdidos: por conta da riqueza assombrosa do lugar e devido ao eterno peregrinar cíclico na busca por respostas. Essa falta de compreensão inquietava tanto os viajantes e bibliotecários, a ponto de especularem que a biblioteca, descartando o acaso, só podia ser obra de demiurgos malvados, de deidades delirantes ou de um astuto deus, que a fez como "uma esfera cujo verdadeiro centro é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível"[29] (Borges, 2016, p.70), ainda que místicos acreditem que, em algum momento, haverá uma manifestação divina em alguma câmara, por meio da aparição de um livro circular de lombada contínua que dê a volta pelas paredes. No entanto, essa circularidade, na prática, reflete-se apenas na busca infindável e inútil.

Acreditando em uma força maior, "o mundo aparece como livro ou escritura sagrada que alude, como o labirinto, a um significado obscuro, a uma mente superior por trás da criação total e à impossibilidade de enfrentar o criador"[30] (Kapschutschenko, 1981, p.28). O máximo que os homens fazem, a exemplo do bibliotecário, é rogar

---

29 "*una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*" (Borges, 1994, p.466).

30 "*El mundo aparece como libro o escritura sagrada que alude, como el laberinto, a un significado oscuro, a una mente superior detrás de la creación total, y a la imposibilidad de enfrentarse con el creador*" (Kapschutschenko, 1981, p.28).

a essa figura sobrenatural que em algum momento a algum ser a existência da biblioteca seja justificada.

Em outro sentido, a ideia de que o destino dos homens já está integralmente escrito nas obras anula os indivíduos e os faz se sentirem fantasmas, autômatos. Pode ser até que algum livro anuncie a extinção da espécie humana e a conservação infinita da biblioteca, ilimitada e periódica. Talvez, conclui o narrador ao final do conto, a desordem recorrente na repetição dos volumes, que se espalham por todas as direções, constitua a ordem tão almejada e é nessa hipótese que ele deposita suas esperanças, pois não consegue conceber uma total falta de sentido. Nas palavras de Beatriz Sarlo (2008, p.128), "a busca num espaço infinito, ocupado por infinitas combinações, não se deixa organizar metodicamente e se faz ao sabor do acaso. Assim, a busca se define por um oxímoro, porque o método exigido pela biblioteca é a antítese de um método".

De forma semelhante à loteria na Babilônia, a imagem da biblioteca coloca os homens mais uma vez encerrados em um labirinto, a portentosa e geométrica biblioteca, representação do mundo. Os indivíduos habitam esse universo-biblioteca, e são capazes de descrevê-lo, mas não de compreendê-lo. Porque não conseguem admitir a construção de uma existência que não seja movida à significação, gastam seu tempo enfrentando o caos, em busca de uma ordem plausível, que não sabem se existe, mas que lhes serve como força para viver.

O labirinto do espaço se converte em labirinto racional, por meio da existência de significantes sem significado e de um jogo de conjecturas, que quando parecem aceitáveis são logo refutadas, e quando soam absurdas, mais adiante tornam-se possíveis. O narrador confunde os pensamentos do leitor, da mesma forma como são confusas as ideias dos que viajam pelas estantes. Algumas hipóteses são problematizadas, sem receber uma peremptória conclusão, como, por exemplo, a infinitude ou a finitude da biblioteca.

A impossibilidade de encontrar uma justificação para o mundo e aqueles que nele habitam somada à ideia de que as vidas não podem ser alteradas devido à predestinação oculta nos livros – que contêm o passado, o presente e o futuro, mas que não foram ainda localizados

e talvez nunca o serão – leva os indivíduos à desorientação, solidão e melancolia, sendo este último estado tema de *A anatomia da melancolia*, obra da qual foi extraída a epígrafe do conto. Esse estudo de Robert Burton (2011), composto no século XVII, consiste em um tratado sobre a melancolia que tenta ser tão completo quanto o catálogo dos catálogos procurado na biblioteca, abordando o assunto por variadas perspectivas, a fim de desvendar causas e possíveis curas para esse sentimento que assola a espécie humana.

Importa observar o quanto a vida dos indivíduos é determinada, reduzindo-se quase inteiramente à busca dos livros ocultos e como se dissolvem, tal qual na Babilônia dominada pela loteria, as barreiras entre o público e o privado, em consequência da estrutura em panóptico, modelo criado por Jeremy Bentham, em 1785, para uma prisão ideal, que se baseia em uma construção formada a partir de um centro, do qual um único vigilante seria capaz de vigiar todos os presos. Michel Foucault (1986) ressalta que essa configuração exprime autoritarismo na medida em que pressupõe uma visibilidade absoluta e invalida qualquer tipo de privacidade. No caso da biblioteca, de qualquer hexágono é possível ver os demais, o que torna pública qualquer atividade.

Quanto à combinação caótica e enigmática dos caracteres que formam os livros, a narrativa problematiza que não é porque parecem não fazer sentido que os textos são completamente desprovidos de significação e legibilidade. As obras guardam um potencial de significação, ignorado pela limitação intelectual das pessoas que as consultam. O mundo é organizado por leis secretas que fogem à compreensão humana e a qualquer tentativa de catalogação ou ordenação: "A arquitetura geométrica de *A biblioteca de Babel*, a precisão das letras, os desdobramentos numéricos foram pensados para transmitir a impressão de um universo válido por si mesmo e que exclui toda a participação do homem, mundo que em si mesmo é essa divindade cega sem princípio nem fim"[31] (Barrenechea, 1984, p.42).

---

31 "*La arquitectura geométrica de* La biblioteca de Babel, *la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para trasmitir la impresión de un orbe*

A desordem e o acaso, repetidos uniformemente, podem ser o princípio organizacional desse universo. Essa constatação paradoxal e complexa, entretanto, está distante do raciocínio e das experiências dos homens que, se conscientes dela, presumivelmente a refutariam. Se este universo é imperfeito, as regras que o controlam são indecifráveis e não é permitido ao homem alterar o seu destino, resta aos indivíduos conceber a existência de um mundo ideal. É o que ocorre em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

Dividido em duas partes acrescidas de um pós-escrito, o conto parte de um jantar em uma chácara entre Borges e Bioy Casares, no qual os dois escritores estariam discutindo a produção de um romance borgiano. Motivado por um espelho ao fundo do corredor que parecia espreitar os dois amigos, Bioy menciona que os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens. Ao ser questionado sobre a fonte dessa ideia, o interlocutor de Borges declara que pertencia à Enciclopédia Anglo-americana, em seu verbete sobre Uqbar.

O caráter insólito do relato se manifesta quando Borges, ao consultar um exemplar da citada enciclopédia descobre que somente a edição de Bioy continha o tal artigo sobre o país chamado Uqbar – não indicado no índice geral da obra – e que a existência desse território era ignorada por outras enciclopédias, atlas, anuários, catálogos, índices cartográficos e livros de viagens. O verbete possuía vagas informações sobre o lugar. Os livros que constituíam a bibliografia não foram localizados. Além da citação recordada por Bioy, chamava a atenção o trecho que informava que "a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopeias e lendas jamais se referem à realidade, mas tão-só às regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön"[32] (Borges, 2016, p.15-6).

---

válido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre, mundo que en sí mismo es esa ciega divinidad sin principio ni fin" (Barrenechea, 1984, p.42).

32 "*la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön*" (Borges, 1994, p.432).

Na segunda parte do conto, Borges narrador comenta a amizade de sua família com o engenheiro Herbert Ashe, falecido em um hotel devido a um aneurisma. Esse homem, antes de morrer, teria recebido um livro do Brasil, que é encontrado ao acaso por Borges em um bar que ambos frequentavam. Tratava-se do volume XI da Primeira Enciclopédia de Tlön, que trazia a inscrição *Orbis Tertius* na primeira folha. Essa descoberta permitiu entrever que o país Uqbar fazia parte de um planeta denominado Tlön, assim como tomar conhecimento de suas características.

O pós-escrito esclarece o enigma, a partir de uma carta encontrada nos livros de Herbert Ashe: tudo se inicia no século XVII, quando em Lucerna ou Londres, uma sociedade secreta formada por representantes de diferentes disciplinas decide inventar um país, Uqbar. Julgando que uma só geração não fosse capaz de finalizar a empreita, cada membro da seita escolhe um continuador. Depois de duzentos anos, em 1824, a sociedade aparece na América. Um afiliado conversa com um milionário que sugere ampliar a tarefa e construir não um país, mas um planeta (Tlön) e registrar secretamente todos os seus aspectos por meio da elaboração de uma enciclopédia, que fica pronta em 1914. Uma cópia de um de seus quarenta volumes foi o que Borges encontrou depois da morte de Ashe. A coleção completa foi posteriormente localizada e divulgada por um jornalista. Soube-se, ainda, que foi formado um grupo para revisar e ampliar essa obra, traduzindo-a para a língua de Tlön, projeto batizado de *Orbis Tertius*.

Essas informações são lançadas no conto sem seguir a ordem cronológica e ainda permeadas pela discussão das características de Tlön, formando uma espécie de quebra-cabeças ou de uma investigação policial, executada em livros, cartas, datas, nomes e títulos, à procura de pistas. Além disso, confundem-se os limites entre realidade e ficção, na medida em que são citadas obras e autores reais, empíricos, ao lado de nomes e textos inventados; assim como subverte-se a dimensão temporal, já que o pós-escrito data de 1947, ao passo que o conto foi produzido em 1940 e publicado em 1941. Todos esses rodeios narrativos dão forma labiríntica ao relato.

Interessa observar como os homens planejaram esse universo imaginário de forma que apresentasse uma ordem. O universo tlöniano se pauta pelo idealismo filosófico de George Berkeley (que pode ter sido um dos membros da seita). A irmandade concebe o universo "como uma série de processos mentais que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo"[33] (ibidem, p.21), ou seja, o mundo prescinde da experiência concreta e molda-se apenas no pensamento. Cria-se uma realidade a partir da irrealidade.

Voltada ao plano das ideias, a filosofia do planeta ignora, portanto, a existência de substantivos (porque os objetos são apenas representações intelectuais), exclui as noções de identidade (porque um objeto usado hoje não será o mesmo amanhã, pois terá sofrido a ação do tempo) e causalidade (sem uma relação espaçotemporal os acontecimentos deixam de vincular-se). Uma vez que, nessas condições, a realidade se torna virtual, não há ciência, resta apenas a psicologia. A metafísica passa a ser um ramo da literatura fantástica. O mundo se converte na ideia que cada indivíduo faz dele.

Nessas circunstâncias, se tudo é fruto da imaginação, surgem diferentes concepções teórico-filosóficas: a negação do tempo; a ideia de que todo o tempo já transcorreu, sendo a existência dos homens apenas recordação; a história do universo reduzida à escrita de um deus subalterno para se entender com um demônio; a associação entre o universo e a criptografia; a crença de que cada homem é dois homens; a literatura como obra de um só autor, intemporal e anônimo, o que elimina o conceito de plágio; a formulação panteísta de que existe um único sujeito indivisível, que é cada um dos seres do universo, os quais são órgãos e máscaras de uma divindade. Recorda Alazraki (1968, p.49) que essas vertentes filosóficas, comentadas a partir da leitura da enciclopédia de Tlön, refletem discussões que o autor Jorge Luis Borges já havia defendido em seus ensaios críticos.

O caráter fantástico do relato se intensifica quando esse mundo imaginário invade a realidade, por meio de ideias ou palavras que

---

33 "*como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo*" (Borges, 1994, p.436).

se transformam em coisas. Tamanha era a força da projeção desse *brave new world*, que ele parece se materializar. A ampla divulgação da enciclopédia de Tlön provocou fascinação, porque dava aos homens a esperança de habitar um planeta ordenado, pleno de sentido, reduzido a categorias que podiam ser compreendidas, diferente de sua realidade habitual, que, se tem uma ordem, é regida por leis divinas, inumanas. A enciclopédia reforça a sensação de totalidade e plenitude, por ser símbolo do saber humano e porque, comumente, um verbete sobre um espaço geográfico procura fornecer uma visão panorâmica do lugar, abordando, em linhas gerais, os diferentes aspectos culturais que compõem sua identidade.

A criação de um cosmos pela linguagem, imaginação e pensamento também era uma forma de confrontar-se com e igualar-se a Deus, fosse ou não ele existente, demonstrando-lhe que a espécie humana era capaz de conceber um mundo que, embora labiríntico também, era criação dos homens, passível de justificação e compreensão, destinado a ser decifrado por eles próprios. Justamente por esses aspectos é que Borges narrador prevê que, no futuro, o universo será Tlön.

Na visão de Herminia Gil-Guerrero (2008, p.124), o conto promove a convivência conflituosa de duas esferas mutuamente excludentes: o mundo aceito como real na ficção e o mundo aceito como fictício na ficção, que invade o primeiro. Essa relação entre os dois é que produz a *Orbis Tertius*, expressão latina que significa *terceiro mundo*. No entanto, ainda que essa criação se converta no anticaos desejado pela raça humana, a solução aparente não passa de linguagem, não deixa de ser uma saída artificial – "ver o mundo através dessas lentes é falseá-lo até desintegrá-lo"[34] (Alazraki, 1968, p.50) –, pois uma ordem está sendo imposta à realidade.

A ideia de que os homens são capazes de construir um mundo justificado, com representatividade de todos os indivíduos faz parte de *O Congresso*. Nesse conto, o jornalista Alejandro Ferri, o

---

34 "*ver el mundo a través de esas anteojeras es falsearlo hasta desintegrarlo*" (Alazraki, 1968, p.50).

narrador, um homem já em idade avançada, relata, com tom melancólico, que se tornara o único membro ainda vivo de uma ordem secreta da qual fizera parte em sua juventude, o Congresso, organização fundada pelo estancieiro uruguaio Alejandro Glencoe, que tinha como objetivo representar todos os homens de todas as nações.

O plano dessa entidade, que almejava abranger o planeta, era compor um grupo cujos membros fossem capazes de simbolizar as diferentes identidades humanas, ou seja, ética, social, política, cultural, econômica e ideológica, entre outras:

> O Congresso pressupunha um problema de caráter filosófico. Planejar uma assembleia que representasse todos os homens era como fixar o número exato dos arquétipos platônicos, enigma que ocupou durante séculos a perplexidade dos pensadores. Sugeriu, que, sem ir mais longe, dom Alejandro Glencoe podia representar os criadores de gado, mas também os uruguaios e também os grandes precursores e também os homens de barba vermelha e os que estão sentados numa poltrona. Nora Erjford era norueguesa. Representaria as secretárias, as norueguesas ou simplesmente todas as mulheres bonitas? Bastava um engenheiro para representar todos os engenheiros, inclusive os da Nova Zelândia?[35] (Borges, 2011, p.29)

A sede da organização estava sendo construída na estância La Caledonia, pertencente a Glencoe, na fronteira entre Brasil e Uruguai. Provisoriamente, os congressistas faziam reuniões periódicas numa confeitaria de Buenos Aires para traçar planos e medidas, entre as quais estavam a formação de uma enorme biblioteca, com

---

35 *"el Congreso presuponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. Sugirió que, sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón. Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas? ¿Bastaba un ingeniero para representar a todos los ingenieros, incluso los de Nueva Zelandia?"* (Borges, 1994, p.24).

atlas, enciclopédias, obras clássicas de todas as nações, que servissem para consulta dos participantes ou a escolha de uma língua para ser usada pela irmandade, fato que levou o jornalista a Londres e outros membros a Paris, em busca de um idioma para o Congresso. No entanto, na viagem, Alejandro Ferri gastou a maior parte do tempo a namorar Beatriz, uma estudante de Letras.

Ao regressar a Buenos Aires, o congressista percebe que a entidade estava em crise: houvera desistências, divergências entre os membros, desobediência aos preceitos e, inclusive, a construção da sede tinha sido interrompida. Todos esses problemas provocaram a decepção do líder que, diante do grupo, mandou queimar os livros recolhidos na biblioteca do Congresso e se desfez da estância que abrigaria a sede da instituição, justificando-se por meio de um pronunciamento: "O empreendimento que realizamos é tão vasto que abarca, agora sei, o mundo inteiro. [...] O Congresso do Mundo começou com o primeiro instante do mundo e prosseguirá quando formos pó"[36] (ibidem, p.40).

O chefe da organização tinha entendido que um mundo alicerçado em um ideal de totalidade, inteireza, integração e identidade era incompatível com uma realidade caracterizada pela pluralidade, por conflitos, pela heterogeneidade. Numa Torre de Babel às avessas, os homens não conseguiram se entender, não pela intervenção divina, mas pela falta de interesses comuns e sobreposição de ambições pessoais, a começar pelo próprio fundador do grupo que, movido pela raiva de ter sido recusado pelo Congresso do Uruguai, se ensoberbece formando uma instituição audaciosamente superior àquela que o excluíra. Minaram os propósitos da entidade as inimizades, os preconceitos, a imposição de vontades, a busca por vantagens pessoais, enfim, o desacordo de objetivos, que gera a falta de comunicação efetiva entre os membros, representada nas dificuldades

36 "*La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca –ahora lo sé– el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo*" (Borges, 1994, p.31).

sociolinguísticas dos peões encarregados de erigir a sede, construção que, metaforicamente, simboliza o resultado do Congresso: uma torre inacabada, "uma espécie de anfiteatro despedaçado"[37] (ibidem, p.33).

Apesar da sensação de fracasso, Alejandro Glencoe recebe uma iluminação sobre a realidade. O Congresso que ele tentara fundar abarcando os diferentes tipos humanos já existia, era o próprio mundo, como ele próprio conclui: "O importante foi sentir que nosso plano, do qual mais de uma vez zombamos, existia real e secretamente e era o universo e todos nós"[38] (ibidem, p.42). Nessas circunstâncias, o seu empreendimento seria inútil, pois o seu Congresso constituiria apenas uma cópia ou variação do universo; mostrava-se impraticável, pela dificuldade de abarcar toda a pluralidade humana e, de certa maneira, negava o princípio de representatividade e igualdade, na medida em que começara com um grupo pequeno e que exigia uma liderança para lidar com as diferenças.

O Congresso, portanto, mostra a falta de sucesso na tentativa dos homens de impor uma ordem ao mundo, a partir de uma perspectiva totalizadora, identitária, baseada em uma suposta essência humana, pois o que marca a existência não é a igualdade, mas a diferença. Contudo, diferentemente de em outros textos, o sentimento de fracasso é substituído pela alegria dessa revelação que, apesar de tão preciosa, é ocultada pelos congressistas.

Observa-se, por meio desse trajeto pelos contos borgianos, a força e a recorrência da imagem do labirinto como metáfora para o universo. De acordo com os textos, pode-se observar que o mundo é um labirinto, no qual o homem está preso, sente-se sozinho, vendo a morte como única libertação.

Tentar entender a ordem que rege o universo é inútil, porque, de fato, ou ela não existe ou é uma obra de divindades cujo pensamento é inacessível ao homem. Chegar ao centro desse labirinto, onde poderiam estar escondidas todas as respostas, é descobrir que "o segredo

37 "*una suerte de anfiteatro despedazado*" (Borges, 1994, p.26).

38 "*Importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros*" (Borges, 1994, p.32).

é que não há segredo" (Monegal, 1987, p.92). Mesmo assim, a vontade incessante de encontrar uma lógica para a existência humana e para a organização do mundo, dando-lhe um sentido coerente, faz a imaginação dos homens criar essa ordem imaginativamente por meio de diferentes discursos, que não passam de soluções artificiais, mas atenuam a experiência labiríntica a que estão submetidos.

A José Saramago também fascinava a imagem do labirinto, presente em vários de seus romances, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995). A narrativa é tecida a partir do aparecimento de um estranho tipo de cegueira, branca e contagiosa. Depois de atingir um motorista que aguardava o sinal verde do semáforo em uma rua com tráfego intenso, o mal branco, como fica conhecido o surto, espalha-se paulatinamente por toda a cidade.

A singularidade da cegueira a afasta de sua manifestação habitual. Ao invés da ausência total de luz, de completa escuridão, como é comumente caracterizada pelo senso comum, a perda da visão na narrativa leva os indivíduos a serem tomados por um brilho intenso e a se sentirem em um nevoeiro ou mergulhados em um mar de leite. Outro detalhe curioso é a possibilidade de transmissão, que provoca repentina e rapidamente um alastramento vertiginoso da doença. Intriga, ainda, que os infectados, avaliados por especialistas em oftalmologia, não apresentem nenhum tipo de anormalidade física nos olhos e que não haja nenhum quadro clínico similar nos manuais de medicina para auxiliar no diagnóstico.

Essa configuração insólita eleva a cegueira do romance a um nível metafórico. A partir de uma perda aparentemente física da visão, a obra discute a cegueira da razão, que afeta a consciência social, ética, psicológica, moral, política, institucional, familiar e discursiva dos indivíduos, impedindo-os de enxergar o outro, o mundo que os cerca e a si próprios. A cegueira tira as pessoas da rotina, rompe a alienação cotidiana, fazendo-as perceber o quanto a privação da vista pode ser visionária, sendo capaz de provocar uma reflexão sobre o seu modo de vida, levando-as a enxergar a realidade com outros olhos.

Com o crescimento do número de vítimas, na tentativa de conter a epidemia, o governo, desconsiderando os avanços da medicina,

opta por adotar práticas obsoletas – utilizadas no tempo das pestes e epidemias de cólera e febre amarela, conforme aponta o narrador – e decide isolar do convívio social, manter em quarentena os contaminados e os que com eles tiveram contato. A proposta, justificada pela tentativa de evitar a multiplicação de infectados, era uma maneira de demonstrar algum tipo de ação por parte das autoridades que, na verdade, estavam mais preocupadas com sua própria imagem do que com a recuperação dos doentes. A medida facilitaria o controle do comportamento dos cegos, o cumprimento de ordens do Estado e o isolamento dos contaminados, que amedrontavam a população.

Foram levantados quatro possíveis lugares para sede do confinamento:

> Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, um hipermercado em processo de falência. (Saramago, 2008b, p.46)

Avaliando-se qual das possibilidades seria mais conveniente, conclui-se que o quartel era viável devido às condições de segurança que oferecia, mas o tamanho poderia dificultar a vigilância; as dimensões da feira e do hipermercado eram adequadas, porém a apropriação deste último implicava questões jurídicas, ao passo que o uso daquela envolveria um esforço nas negociações com os donos das indústrias, que certamente não estariam dispostos a se desfazer, ainda que provisoriamente, de um espaço no qual haviam investido um alto capital.

Diante desse quadro, foi escolhido o manicômio, uma vez que não havia nenhuma objeção quanto à sua utilização. Pelo contrário, a disposição arquitetônica facilitaria o confinamento, visto que o prédio possuía duas alas, separadas por um extenso corredor. Elas abrigariam, respectivamente, os cegos e aqueles que possivelmente cegariam por ter tido algum contato com os contaminados. Estes

últimos, quando perdessem a visão, seriam facilmente deslocados para a outra ala, bastava atravessar o corredor.

Convém observar, segundo aponta Sandra Aparecida Ferreira (2004, p.80), que as duas primeiras sugestões, o quartel e o manicômio, aludem a instituições que tem como marca a contenção e a extinção das vontades individuais, enquanto a feira e o hipermercado são espaços que estimulam a produção e o consumo desenfreados, levando os indivíduos ao autoengano e à falsa satisfação.

A opção pelo manicômio é mais um aspecto para evidenciar a cegueira alegórica. Ao habitar um local destinado a pessoas que possuem algum tipo de distúrbio mental ou comportamental, que os torna incapazes de estabelecer um convívio social saudável, os cegos são associados a loucos, como concluem os próprios personagens: "Isto é loucura, Deve de ser, estamos num manicômio" (Saramago, 2008b, p.46). Essa relação entre cegueira e loucura é confirmada pela falta de civilidade entre os confinados e pelas atrocidades praticadas durante a quarentena.

A situação distópica, as ações que se desenrolam ao longo do tempo de confinamento e as descrições do manicômio fazem a narrativa projetar imagens demoníacas que, de acordo com Northrop Frye (1973, p.148), revelam a representação de um mundo que provoca total rejeição, um "mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativeiro e dor e confusão, [...] do trabalho pervertido, ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez".[39] Tais imagens, segundo o autor que as postulou, exprimem o inferno existencial e são, entre outros aspectos, marcadas por espaços que funcionam como prisão, calabouço ou labirinto,

39 Recomenda-se a leitura de *Das letras às telas*, de minha autoria (Sotta, 2015). Resultante de uma dissertação de mestrado, a obra apresenta uma análise do romance *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago, destacando a presença das imagens demoníacas, apocalípticas e analógicas postuladas por Northrop Frye. Em seguida, contrapõe a narrativa à sua adaptação fílmica, *Blindness* (2008) – roteiro de Don McKellar e direção do cineasta brasileiro Fernando Meirelles –, destacando semelhanças e diferenças entre o livro e o filme e discutindo a transposição das imagens construídas com palavras para a mídia audiovisual.

conotações intimamente ligadas à construção de Dédalo para internar o Minotauro.

É justamente em um misto dessas três perspectivas espaciais que se converte o manicômio do romance de Saramago. Torna-se uma prisão, pois os cegos, "igualados pela doença absurda, condenados ao encarceramento, à loucura do confinamento, à violência e à morte" (Cerdeira, 2000, p.254), são lançados ali à própria sorte. Diferentemente de Astérion, do conto borgiano, os internados estavam proibidos de deixar o local, sob ameaça de serem executados pelos soldados do Exército, que fazem a vigilância do prédio o tempo todo.

O manicômio de *Ensaio sobre a cegueira* pode ser considerado uma instituição total, definida, segundo o sociólogo Erving Goffman (2005, p.11), como "um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada".

Entre os diferentes exemplos de instituições totais – asilos, orfanatos, penitenciárias, campos de concentração, quartéis, colégios internos, conventos e seminários – estão os hospitais e sanatórios para doentes mentais, entidades que tomam conta de indivíduos incapazes de cuidar de si mesmos, de viver em sociedade, que estão fora dos limites da razão. Nessas instituições, os internos são obrigados a viver em grupos, recebem o mesmo tratamento e são submetidos a um esquema rígido de regras e horários, vigilância e supervisão.

É o que acontece efetivamente com os cegos da obra de Saramago. A associação com uma prisão ou calabouço se manifesta por meio da proibição de contato com o mundo externo, do sistema de vigilância executado por agentes do Exército e da estrutura física do manicômio, haja vista que o prédio era completamente rodeado por muros e cercas, com uma escada no átrio e um portão de grades, aberto apenas quando chegavam novos grupos de infectados.

A configuração labiríntica se revela na organização interna do prédio. Privados da vista e sem nenhuma assistência, a dificuldade de locomoção era tremenda. Os cegos "tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas,

escadas que só se revelariam no último momento" (Saramago, 2008b, p.73). Era comum que os internos confundissem o seu leito, chocassem-se com as camas e os poucos móveis, tardassem a encontrar os sanitários.

A simetria das alas e a padronização das camaratas, que recordam as galerias da *Biblioteca de Babel*, agravava a situação, atrapalhava e confundia a identificação dos espaços por meio de outros sentidos, excluída a visão. Para auxiliar o deslocamento, a mulher do médico oftalmologista – único personagem da cidade que não é atingida pelo mal branco, mas finge-se de contaminada para acompanhar o marido e, inicialmente, faz-se de cega diante dos demais internos – improvisa um fio de Ariadne, confirmando a compleição labiríntica. Ela formara um longo fio com tiras de um cobertor, atando uma das pontas ao puxador da porta da camarata e a outra no tornozelo de quem saía do dormitório. Diferente do mito, a estratégia não conduzia os cegos à liberdade, isto é, para fora do prédio, apenas permitia que conseguissem retornar ao ponto de origem, ao quarto. No entanto, essa espécie de corda facilitava seguramente a movimentação e amenizava a total desorientação dos reclusos.

Além da complexidade espacial do manicômio, havia as inquietações psicológicas e existenciais que se formaram a partir da infecção pela doença, do enclausuramento, do tratamento repressivo e das mudanças que toda a situação provocara na vida dos personagens. O local passa a ser regido por um sistema totalitário, perpetrado pelas autoridades governamentais, que forçaram arbitrariamente a segregação, cientes de que "[...] o domínio total que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse apenas um indivíduo só é possível quando toda e qualquer pessoa seja reduzida à mesma identidade de reações" (Arendt, 2000, p.488)

Diferentemente de *O Congresso* de Borges, no qual os congressistas consideravam a pluralidade de tipos humanos, no planejamento da quarentena foi desconsiderada a subjetividade dos indivíduos. Agruparam-se no manicômio "seres humanos de todos os jeitos, procedências e feitios em matéria de humor e temperamento"

(Saramago, 2008b, p.117), os quais, ainda que passando por um momento de fragilidade, foram forçados a uma conflituosa convivência, sem receber nenhum tipo de atenção do Estado, apenas alimentos e produtos de higiene, que, com o passar dos dias, tornam-se insuficientes e deixam de ser fornecidos. A reclusão promove uma quebra de paradigmas, pois estimula a violação da intimidade e a superexposição dos confinados, destrói os laços familiares e aproxima as pessoas por sua condição e não mais traços sanguíneos, sequestra as funções públicas exercidas por cada um no mundo exterior e exclui, assim como aconteceu com a *Loteria na Babilônia*, as diferenças sociais, econômicas, etnológicas, etárias e culturais, uma vez que a cegueira atingiu membros de todas as camadas da população.

A falta de auxílio do governo submete os cegos a condições subumanas de sobrevivência e os obriga a buscar formas de resistir à abjeção, manifestando instintos agressivos e violentos, embora tentando não ser completamente tomados pela desumanidade:

> Com efeito, este *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos. Este, repito, é um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder. (Cerdeira, 2000, p.259)

Antes da quarentena, as instalações do manicômio, um prédio antigo e abandonado, já forneciam uma visão deprimente do espaço. Tratava-se de um ambiente com algumas camaratas,

> corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros

> e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo. (Saramago, 2008b, p.47)

O tom cinzento dominava os cobertores, as mantas, os lençóis e as camas, estas últimas já desbotadas e formadas por uma armação pontiaguda (perigosa para quem não consegue enxergar). A luminosidade vinha das poucas janelas, que ficavam no alto, quase inalcançáveis e permitiam a entrada de uma "claridade cinzenta, moribunda" (ibidem, p.200). Essa caracterização cria uma atmosfera sombria e pesada, assim como demonstra a inadequação do lugar para receber pessoas privadas do sentido da visão.

Cabendo aos próprios cegos a organização do local, sem ninguém para mediar os conflitos e sem nenhum tipo de intervenção externa, as condições de higiene do manicômio se tornam extremamente precárias. Havia sujeira, lixo, restos de comida, excrementos, sangue e cadáveres espalhados por toda parte. Odores fétidos, nauseabundos e moscas infestavam o ar. As latrinas estavam saturadas, os corredores serviam como privadas, nas camaratas havia "catres infectos, inçados de pulgas e percevejos, com seus colchões apodrecidos de suor e urina, as mantas como esfregões, já não cinzentas, mas de todas as cores de que pode vestir-se a repugnância" (ibidem, p.200).

A imundície e o ambiente degradante causavam a desfiguração dos enclausurados, que, impedidos de manter condições mínimas de higiene pessoal, tais como banhar-se, barbear-se, cortar os cabelos, limpar-se após evacuar, sofriam uma transformação em sua aparência, andando sujos, maltrapilhos, com roupas rasgadas e contraindo doenças, sem que lhes fossem oferecidos medicamentos ou tratamento médico adequado.

Nessas condições, os cegos passam por um processo de animalização. São levados ao manicômio em "rebanho", deslocam-se como quadrúpedes, andam "de gatas", "de cara rente ao chão como suínos" (ibidem, p.105) ou "vão ali como carneiros ao matadouro" (ibidem, p.112), como animais a serem abatidos, como bichos

peçonhentos lançados em um calabouço e que deveriam padecer até a morte. Adverte, sem efeito, a mulher do médico: "Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais" (ibidem, p.119). O grau de selvageria leva os confinados a dar "gritos, relinchos, risadas", (ibidem, p.174), a uivar de desespero, a dar patadas e agir como hienas ao redor de uma carcaça. A bestialidade reside ainda na ausência da razão, nas ações instintivas e na violência praticada uns com os outros.

Como os congressistas do conto de Borges ou a ordem secreta tlöniana incumbida de criar um planeta, a mulher do médico assume o papel de líder e impulsiona seus companheiros a estabelecer uma microssociedade em sua camarata, para evitar o caos total. Por essa razão, no quarto todos zelavam pela limpeza e higiene, distribuíam as refeições de forma organizada, revezavam-se para enterrar os mortos, discutiam tudo em conjunto e respeitavam seu representante, o médico, que fora escolhido por unanimidade. Obviamente que tudo isso só foi possível pela ação da esposa do oftalmologista. Além do fio de Ariadne, ela conduz grupos de cegos pelos corredores, cuida dos feridos, protege o rapazinho estrábico, arrisca-se para falar com os soldados, enfim, expressa um espírito generoso.

Na tentativa de mascarar a falta de assistência, o governo gravou um discurso, reproduzido exaustivamente por um alto-falante no manicômio. Por meio de um pronunciamento aparentemente polido, a abertura da gravação lamentava a necessidade do isolamento, enfatizava o a responsabilidade do Estado de cuidar da população e tentava convencer os cegos de que, ao suportar a quarentena, ganhariam um *status* de heroísmo diante dos demais habitantes da cidade. Contudo, na sequência, enumerava de forma imperativa algumas instruções a serem seguidas rigidamente pelos confinados.

As orientações zombavam dos internos ao afirmar que as luzes se manteriam sempre acesas (algo ignorável para quem está cego); prometiam o fornecimento regular de alimentos, que com o passar do tempo tornaram-se insuficientes (devido à inadequação da quantidade à superlotação do prédio) ou deixaram de ser entregues; comunicavam a existência de um telefone para urgências, porém

nunca havia alguém do outro lado da linha. Delegavam aos confinados eleger um representante de cada camarata para estabelecer a ordem e mediar conflitos, lavar a própria roupa, queimar os restos de comida e enterrar no pátio os cadáveres dos que viessem a falecer. Esclareciam, sem rodeios, que não haveria nenhuma intervenção externa em caso de doenças, incêndios, desordens ou agressões e que os soldados tinham autorização para matar aqueles que empreendessem qualquer tentativa de fuga.

As recomendações da gravação, como se observa, apenas ratificam o tom autoritário das entidades governamentais e demonstram o descaso com os cegos e com a organização interna do manicômio. Muitas delas são inúteis e não poderiam ser postas em prática por quem acabara de perder a visão. O discurso do alto-falante revela, portanto, mais que o menosprezo do Estado pelos cegos, uma espécie de pragmatismo ou o que Hannah Arendt (1999) denomina a *banalidade do mal*, ou seja, a crueldade praticada cotidianamente – não por carrascos, mas por pessoas que levam uma vida comum – como um ato trivial, sem receber grau algum de negatividade. Ao olhar dos governantes, os contaminados pela cegueira branca não mereciam nenhum tipo de consideração, por isso estavam fadados à eliminação, transformando-se o manicômio em campo de concentração, em um local de extermínio.

O autoritarismo do governo se estende por meio da conduta dos soldados do Exército, incumbidos da vigilância do local de recolhimento. Ao receber os contaminados, insensíveis à doença alheia e ao choque que ela provocara nos indivíduos, os militares dirigiam-se aos cegos com gritos e advertências, exigindo que se organizassem em colunas com número de integrantes preestabelecido.

Tomados pelo medo da contaminação e por sua posição de autoridade diante dos confinados, quando se sentiam ameaçados, suspeitavam de alguma revolta ou desconfiavam de alguma tentativa de fuga, sem nada averiguar e sem demostrar vestígios de piedade ou compaixão, os soldados intimidavam os internos – "um soldado gritava-lhes do portão, Alto, voltem já para trás, tenho ordens para disparar [...] ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram,

ou levam um tiro" (Saramago, 2008b, p.69) –, gabavam-se de sua pontaria e disparavam contra os reclusos que, cegos em um tiroteio, não tinham chances de defesa, começavam "a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição" (ibidem, p.88).

Quando havia conflitos no interior do prédio, mesmo informados, os vigilantes ignoravam e não intervinham, pois acreditavam que "se eles [os cegos] se matarem uns aos outros, melhor, menos ficam" (ibidem, p.139). Torciam e facilitavam a morte dos contaminados, julgando que "morrendo o bicho acaba-se a peçonha" (ibidem, p.64). Além da truculência e da indiferença, os soldados também se divertiam às custas dos cegos. Como em um jogo infantil de "quente ou frio" ou de cabra-cega, os militares, ao transmitir coordenadas para a orientação dos confinados, faziam-nos zanzar inutilmente de um lado a outro, zombando de sua condição e tentando fazê-los ultrapassar os limites estabelecidos, a fim de poder atirar contra eles.

Como se nota, os abusos de poder e autoridade congregados à atitude repressiva do Exército alinham-se à mísera consideração do Estado pelos doentes e exibem mais uma face totalitária da reclusão no manicômio. A falta de intervenção e a organização do lugar deixada a cargo dos próprios confinados favoreceu o surgimento de uma nova liderança, pois "o poder é necessário e se não for o de um governo, será o de aventureiros anárquicos" (Russell, 1941, p.77). Um grupo de cegos malvados, liderados por um dos internos que portava uma arma de fogo, aproveita-se da situação, assume o comando e impõe suas regras, sob ameaças de violência ou morte.

Em primeiro lugar, a quadrilha confisca as caixas de comida fornecidas ao manicômio e exige que os demais confinados paguem pelas refeições, com "valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, joias, anéis, pulseiras, brincos, relógios" (Saramago, 2008b, p.140). Tal ação demonstra uma violência sem vantagem aparente, porque os bens recolhidos não teriam serventia naquele espaço, a comida armazenada das demais camaratas estragaria facilmente e não seria consumida pelos mal-intencionados. A avaliação dos objetos era feita pelo líder do bando e registrada em braile,

ironicamente, por um cego comum, personagem que conhecia as dificuldades da cegueira e agora ajudava a explorar e tirar benefício de seus pares, em vez de defendê-los.

Tendo os confinados já entregado tudo o que possuíam de valor, os usurpadores alteraram a barganha: "Tragam-nos mulheres [...] Se não nos trouxerem mulheres, não comem" (ibidem, p.165). Com muita indignação, temendo a morte de todos os internos por inanição, a ordem foi atendida. São impactantes as cenas da exploração sexual, narradas com detalhes no romance, destacando o sadismo, a violência e a falta de escrúpulos dos cegos malvados. A descrição do estado de uma das cegas que não resistiu e faleceu era, por metonímia, a de todas as mulheres estupradas, conforme atesta a mulher do médico:

> [...] o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas. (ibidem, p.178)

A morte dessa companheira leva a mulher do médico a liquidar o líder dos tiranos, desarticulando a força do grupo. Outra cega, revoltada com o despotismo, ateou fogo ao quarto dos cegos malvados. O incêndio se alastra por todo o prédio e obriga os internos a deixar o local, descobrindo, assim, que não havia mais vigilância, pois os soldados provavelmente não conseguiram se manter imunes à epidemia.

Essas circunstâncias todas, o isolamento, o autoritarismo e a indiferença do Estado, a arbitrariedade na conduta dos soldados, a tirania dos cegos malvados, o racionamento de comida, a degradação do lugar e da aparência dos indivíduos transformam o manicômio em um labirinto, não apenas espacial (exterior), mas intelectivo, social e interior, devido aos conflitos interpessoais, medo, angústia, pressão psicológica, exploração, violência, enfim, à experiência agônica vivenciada e à confusão mental, sem saber se haveria cura para a cegueira branca, se um dia voltariam a enxergar, se morreriam ali.

Entretanto, se o incêndio provocou a libertação de um local limitado por muros, grades e portões, fora do manicômio os cegos enfrentam um labirinto de outra ordem: a desorientação em um amplo território e o choque de se deparar com uma cidade em nada semelhante ao que conheciam. Durante o tempo que estiveram confinados, a sociedade sofrera um colapso com a epidemia que se alastrava vertiginosamente: especialistas cegaram enquanto buscavam a cura, houve acidentes de toda ordem, veículos e residências abandonados, bancos abrindo falência (com assaltos e com a população querendo sacar todas as suas economias), escassez de alimentos, abastecimento de água e eletricidade interrompidos, famílias separadas, desconhecidos formando grupos para facilitar o deslocamento nas ruas, extinção dos sentimentos de posse e propriedade (devido ao arrombamento e à ocupação das casas, assim como a conversão dos estabelecimentos comerciais em abrigos), perda do controle do tempo, inutilidade do progresso tecnológico, quintais transformados em selvas, vidros estilhaçados, excrementos, lama, lixo, mau cheiro e cadáveres devorados por animais espalhados em toda a parte. A ausência de apenas um sentido, a visão, desestabilizou uma sociedade que se acreditava sólida, desenvolvida, indemolível.

O fio de Ariadne, nesse contexto, se converte em uma corda feita com tiras de pano pela mulher do médico e passada à volta do grupo que carregava consigo, formado por seu marido e por alguns pacientes dele que tinham dividido a mesma camarata com o casal no manicômio, estabelecendo um forte laço de amizade. A estratégia pretendia impedir que alguém se perdesse. Apesar disso, há momentos em que a mulher do médico precisa deixar os companheiros em algum lugar e sair em busca de provisões. Nessas andanças, mesmo ela, que conserva a visão em perfeito estado durante toda a narrativa, sente-se perdida pela área urbana labiríntica. A cidade "afigura-se como um estranho labirinto, com suas vielas, becos, ruas a desembocar em outras ruas" (Mello, 2007b, p.376):

> A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende

> que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. (Saramago, 2008b, p.226)

Enquanto a reclusão no manicômio já havia funcionado como um "labirinto racional" (ibidem, p.211), testando a força dos indivíduos para evitar a abjeção e a manutenção de algum grau de humanidade, o périplo dos cegos pela zona urbana transforma a cidade em um "labirinto dementado" (ibidem, p.211), no qual "a principal tensão emotiva reside na solitude e na falta de comunicação" (Frye, 1973, p.156). A imagem de uma metrópole em constante movimento dos primeiros capítulos reduz-se a um espaço degradado de perambulação de cegos, que vagam sem rumo, em busca de abrigo e alimentos, entre lixo, dejetos humanos e cadáveres, presos em seus pensamentos e angústias e tentando encontrar novas formas de sobrevivência:

> Tornada selva pela falta de visão de seus habitantes (asseveração que pode ser entendida tanto literalmente, dado o contexto do romance, quanto figuradamente, dada a situação urbana, e especialmente metropolitana, da contemporaneidade), estabelece-se ao longo do relato uma correspondência entre o labirinto da cegueira e o da cidade, na qual os habitantes, uma vez começado o seu necessário processo de deambulação para encontrarem as suas novas formas de subsistência, constantemente se perdem. A cidade torna-se, portanto, o *outro* do mal-branco, seu equivalente ou espelho metafórico, uma vez que ao longo da narração o leitor "vê", devido à técnica narrativa de Saramago, na qual o espaço da descrição é amplo, o que os cegos deambuladores não veem: a si próprios e à cidade que os vitima e é por eles vitimada. (Costa, 1999, p.142)

Nessa deambulação pela cidade é que a mulher do médico também passa por um supermercado. Deparando-se com as prateleiras vazias, ela procura um depósito, onde pudessem estar guardados os

produtos excedentes. Nessa busca, encontra uma escada de acesso a uma sala subterrânea. Sendo o subsolo ou o porão, segundo Gaston Bachelard (2008), símbolos da irracionalidade, nesse momento a mulher é tomada pelo medo e pela confusão mental, projetando tudo de ruim que poderia lhe acontecer. No entanto, vencendo o temor, ela percorre os degraus e, ao entrar no recinto profundo, misterioso e desconhecido, em total escuridão, sente-se cega como os companheiros e experimenta desorientação e insegurança. Por obra do acaso, encontra fósforos e carrega as provisões necessárias.

Quando a necessidade a faz retornar ao tal supermercado, descobre que a porta que dava para o depósito, que ficara fechada, fora descoberta pelos cegos, os quais, no tumulto pela caça a alimentos, perderam a vida esmagados e pisoteados na escada, e os que alcançaram o depósito subterrâneo não mais conseguiram encontrar a saída, de modo que o local acaba convertido em sepulcro, fazendo-a sentir-se responsável por aquelas mortes.

Outra parada da mulher do médico se dá em uma igreja, cujas imagens, pinturas de santos e do redentor crucificado têm uma venda ou uma pincelada branca sobre seus olhos. Essas circunstâncias rebaixam as supostas figuras sobrenaturais e intercessoras de milagres e as fazem perder a sua excepcionalidade, igualando-as ao mesmo nível dos humanos. Se uma realidade só existe a partir do seu reconhecimento por alguém, sem fiéis para rogar-lhes e depositar nelas a sua fé, as entidades divinas tinham perdido sua concretude. O autor do ato talvez quisesse esconder dos santos a degradação advinda do surto ou, mais certo, julgasse que se Deus não estava vendo e agindo diante do colapso provocado pela cegueira branca descartando a hipótese de que a doença fosse um castigo divino – isso significava que ele e sua equipe também estavam cegos.

Se à ciência não adiantava recorrer (pois o mal era desconhecido e os especialistas cegaram), a religião também não servia de alento. Sem essas duas bases que servem de apoio à sociedade, o desespero toma conta dos cegos e os leva ao desatino, como se nota no discurso proferido na praça dos anunciamentos mágicos, avistada pela mulher do médico:

> Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (Saramago, 2008b, p.284)

Em vez de discutir estratégias concretas de sobrevivência e organização para enfrentamento dos problemas sociais e coletivos, alguns, sem esperança, expunham seu pensamento escatológico da situação, enquanto outros apostavam em crenças e superstições diversas, ironizando as bases científicas. Assim, o que a praça disponibiliza "é a linguagem das variedades, da indústria cultural afeita a superstições de todas as ordens, como evidenciam as bancas e livrarias, pródigas em títulos de autoajuda e esoterismo, ou ainda os programas televisivos voltados para o sobrenatural" (Ferreira, 2004, p.117).

Atenuam essas frustrações alguns momentos em que o grupo da mulher do médico encontra meios de recobrar a dignidade, como a rápida passagem pela casa da rapariga dos óculos escuros e, principalmente, a convivência na residência do oftalmologista, que se mantivera fechada durante a ausência de seus donos e imune à devastação externa. É nesse espaço que estão concentradas cenas leves e cheias de lirismo, que amenizam a tensão do enredo: o aconchego de um lar, a purificação no banho de chuva das três mulheres, a troca dos trapos que levavam em seus corpos por roupas limpas, a refeição com partilha e água limpa em tom celebrativo, o fortalecimento dos laços de amizade e união, a comunicação humana efetiva, a reconciliação conjugal do médico e sua esposa, a paixão declarada entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta e, por fim,

a recuperação da visão pelos primeiros cegos, momento em que o romance se encerra, dando a entender que o surto teria fim.

A imagem do labirinto nessa narrativa, como se observa, reside na arquitetura dos espaços por onde transitam os personagens, especialmente a cidade e o manicômio, sendo que este último se torna uma microrrepresentação do universo exterior, como afirma a mulher do médico: "O mundo está todo aqui dentro" (Saramago, 2008b, p.102). Além disso, expressa-se na confusão mental que a situação adversa provoca nos indivíduos contaminados, na solidão e desorientação dos cegos, nos inúmeros obstáculos que eles precisam enfrentar e na circularidade do romance, que volta ao ponto em que começou: uma sociedade sem sujeitos atingidos pela cegueira branca.

Nesse romance, os personagens foram lançados no labirinto a fim de que, por meio dos problemas e perplexidades enfrentados, pudessem viver uma experiência transformadora que os fizesse tomar consciência da cegueira que assola a condição humana. Assim, parafraseando a epígrafe da obra, elas deixariam de olhar (voltar os olhos despropositadamente para alguma imagem) e passariam a ver (estabelecer algum tipo de envolvimento com o que está diante dos olhos), ou seja, reparar os olhos (os próprios ou os do outro) como caminho para atingir a alma, ir além das aparências.

A simbologia do labirinto faz parte também da composição de *Todos os nomes* (1997), de Saramago. O romance relata a vida de um modesto auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil, o Sr. José, de cinquenta anos, que mora sozinho numa casa acoplada ao prédio em que trabalha, a única que fora conservada como monumento histórico do tempo em que todos os funcionários residiam em pequenas habitações anexas à repartição pública. Sem família e sem amigos, o Sr. José leva uma vida monótona e rotineira, dedicada quase exclusivamente às atividades que desenvolve com zelo e rigor na Conservatória há 26 anos. Como forma de afastar o tédio e amenizar a burocracia a que está submetido todos os dias, seu passatempo nas horas de folga é alimentar a sua coleção de recortes de jornais e revistas com notícias e imagens de celebridades de seu país.

É justamente esse hábito de colecionador que provoca uma reviravolta na medíocre existência do auxiliar de escrita. O desejo de obter dados pessoais das personalidades catalogadas (data e cidade de nascimento, filiação etc.), aliado à facilidade de acesso aos registros oficiais, motivou o Sr. José a visitar a Conservatória durante as madrugadas para capturar os verbetes que lhe interessavam, utilizando como passagem uma porta de sua casa que se comunicava diretamente aos arquivos, desativada no passado por ordens superiores. Numa dessas expedições noturnas, entre os registros recolhidos dos famosos, estava, por engano, o de uma anônima. Instigado, o funcionário público decide ir à procura da mulher desconhecida. As etapas dessa investigação é que dão corpo ao romance.

As primeiras linhas da narrativa são dedicadas à Conservatória. A descrição da fachada sugere um prédio antigo, vítima da ação do tempo, com uma aparência desvanecida, expressa pela pintura desbotada e pela inscrição já quase ilegível na placa que identifica a repartição pública. Como uma espécie de reminiscência da biblioteca borgiana, a caracterização da área interna revela insistentemente a configuração de um espaço labiríntico em constante expansão: verbetes, fichas, pastas e processos se multiplicam por toda a extensão do cartório.

Os arquivos e fichários dividem-se em duas seções, a dos mortos e a dos vivos. Os assentamentos dos falecidos ocupam a parte de trás do prédio, "cuja parede do fundo, de tempos a tempos, em consequência do aumento imparável do número de defuntos, tem de ser deitada abaixo e novamente levantada uns metros adiante" (Saramago, 2014, p.13). Os processos dos vivos, por sua vez, ficam comprimidos em "cinco gigantescas armações de estantes que se erguem até ao tecto por trás dos funcionários, mais recuado o topo da estante do centro, que quase toca no cadeirão do conservador, mais chegados ao balcão os topos das estantes laterais extremas, ficando as outras duas, por assim dizer, a meio caminho" (ibidem, p.13).

A área administrativa consiste numa "enorme sala retangular" (ibidem, p.12), na qual estão dispostas em quatro linhas as mesas dos funcionários: ao fundo, o Conservador; à sua frente dois

subchefes, depois quatro oficiais e, próximos ao balcão de entrada, os oito auxiliares de escrita. Ademais de demonstrar a rigidez hierárquica que impera no lugar, esse arranjo em progressão geométrica (1, 2, 4, 8) é mais um traço que realça a ampliação desordenada, contínua e vertiginosa das instalações, "consideradas ciclópicas e sobre-humanas por todos os observadores" (ibidem, p.13). Incorporados à descrição, os adjetivos *alto*, *enorme*, *grandes*, *imparável*, *gigantescas*, *ciclópicas*, *sobre-humanas*, utilizados na caracterização física do ambiente, compõem a visão de um espaço de inacreditável dimensão e imprimem à Conservatória um ar fantástico e sobrenatural.

À medida que ocorrem as expedições pelos arquivos manifesta-se a atmosfera fantasmagórica que preenche o lugar. São variados os obstáculos que se colocam diante do Sr. José enquanto transita pela "caverna imensa da Conservatória" (ibidem, p.35). O primeiro deles é o medo de altura, ou melhor, a "atracção do abismo" (ibidem, p.20), que inevitavelmente o incomodava quando precisava subir escadas para alcançar os arquivos no alto e enfrentar "a presença ameaçadora das altíssimas estantes que pareciam querer precipitar-se das sombras do tecto, lá onde as aranhas tecem e devoram" (ibidem, p.72). Temia também a ciclópica parede do fundo que, de acordo com o narrador, parecia disposta a engolir tudo, inclusive a casa anexa à Conservatória.

Além disso, o auxiliar de escrita tem a sensação de que "estava a ser observado por milhares de olhos escondidos na escuridão dos corredores" (ibidem, p.35), como se fossem "monstros da treva" (ibidem, p.36). Causam pavor em José também algumas vezes "o sussurrar dos papéis, ou um murmúrio de vozes" (ibidem, p.169) que ouve enquanto percorre o espaço; em outras ocasiões, o silêncio absoluto. As condições físicas do lugar, tais como a pouca umidade, a poeira densa, as camadas de sujeira e a presença de aranhas, ratos, traças e peixes-prata, próprias de uma repartição onde se armazenam papéis velhos, tornam-se obstáculos ao trânsito do funcionário pelas estantes.

A desorganização dos arquivos constitui outra dificuldade imposta por esse labirinto. A falta de espaço nas prateleiras para

acondicionamento adequado da crescente documentação motiva alguns funcionários a deixar folhas em qualquer canto, provoca a compressão das pastas e "os desmoronamentos de processos, que sempre estão a suceder por mais que se escorem as massas de papéis" (ibidem, p.169), prejudicando a localização dos verbetes. A seção dos mortos não é funcional, uma vez que os registros são ordenados dos mais antigos aos mais recentes, de forma que os documentos de datas remotas, quase nunca consultados, são os que estão próximos da área administrativa, ao passo que, mais ao fundo, ficam os dados dos recém-falecidos, procurados com frequência para questões atinentes a testamentos, heranças e inventários. Essa disposição inversa ao uso torna morosa a atividade dos funcionários da Conservatória.

Mais um empecilho para o fácil deslocamento pelas estantes é a escassa iluminação, provocada pelo pequeno número de janelas, pelas lâmpadas do edifício, "desmaiadas como são" (ibidem, p.168), pela sombra das próprias pilhas de papéis que ocupam as gigantescas prateleiras, e agravada pelo fato de que o Sr. José busca os verbetes dos famosos de sua coleção durante o período noturno, quando "a Conservatória está, toda ela, às escuras, mergulhada em *densas trevas*" (ibidem, p.168, grifo nosso), contando apenas com a frágil luminosidade de uma lanterna de mão.

Todos esses fatores, as dimensões espantosas, o crescimento desordenado, o tom sobrenatural, a disposição dos arquivos, a modesta iluminação, levam ao mais árduo obstáculo: a dificuldade de locomoção e a desorientação, características fundadoras de um labirinto. Além da rotina agitada dos auxiliares de escrita, "que tão depressa se sentam como se levantam, sempre às corridas da mesa para o balcão, do balcão para os ficheiros, dos ficheiros para o arquivo, repetindo sem descanso estas e outras sequências e combinações" (ibidem, p.12), o Sr. José, quando circula pelos arquivos, mesmo sendo conhecedor do lugar, enfrenta "uma rede complexa de carreiros e veredas, onde a cada momento surgem os obstáculos e os becos sem saída" (ibidem, p.169). São corredores e vãos irregulares, passagens estreitas, espaços livres que deixam de existir, atados de documentos,

papéis ao chão, de modo que "às vezes há que dar muitas voltas [...], há que rodear montanhas de maços, colunas de processos, pilhas de verbetes, maciços de restos antigos, avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo" (ibidem, p.168).

Tão caótica configuração, somada à fraca claridade advinda do exterior ou à escuridão absoluta, na qual se encontra o edifício durante as excursões noturnas de José, converte a área dos arquivos em "labirínticas catacumbas" (ibidem, p.15) de nomes, que provocam no protagonista um medo profundo de se perder e não mais conseguir achar a saída, como certa vez acontecera a um historiador, encontrado quase morto depois de ter passado uma semana desaparecido entre as estantes. Esse episódio curioso fez o Conservador determinar aos seus subordinados o uso do fio de Ariadne – uma corda com uma das pontas amarradas à mesa do chefe –, referência explícita ao mito do labirinto de Creta. Entretanto, por enroscar-se com frequência nos maços de papel e nas prateleiras, o cordel, em vez de facilitar, impedia o avanço dos funcionários em seu percurso pelos arquivos e os obrigava a voltar ao ponto de início para recomeçar a expedição, tentando rotas diferentes.

Como se pode notar, ainda que o prédio contenha "um ar de ruína imobilizada no tempo, como se o tivessem mumificado" (ibidem, p.183), a Conservatória, devido à sua interação com o Sr. José – para quem ela é "mundo e centro do mundo" (ibidem, p.28) –, parece se transformar em um organismo vivo, que respira, vibra, estremece e que, por isso, alcança o *status* de personagem do romance.

O encontro ocasional do verbete da mulher desconhecida entre as fichas das celebridades faz o auxiliar de escrita repensar seu interesse pelos famosos e perceber que o anonimato vale tanto quanto a história das cem personalidades compiladas em seus recortes.

Sem uma justificativa aparente, o Sr. José deixa de lado as célebres figuras e empreende uma investigação com vistas a descobrir detalhes da vida que havia por trás daquele registro de uma mulher de 36 anos, nascida naquela mesma cidade. Essa procura convida o protagonista da narrativa a percorrer, metaforicamente, o labirinto interior que o constitui, obrigando-o a lidar com suas emoções,

limitações, pensamentos, ousadias e angústias, rumo à compreensão de sua identidade. Nessa busca pelo conhecimento do outro é que o modesto escriturário conhece a si mesmo, comete atos improváveis e vivencia experiências de que nunca se julgaria capaz.

As irregularidades praticadas pelo auxiliar de escrita, que começaram com o uso dos impressos dos verbetes e das capas de processos para organizar a sua coleção e com o acesso a dados sigilosos sem autorização, intensificam-se quando o Sr. José, alegando motivos de força maior, deixa o trabalho mais cedo e, com ares de detetive, vai espreitar a casa onde a mulher desconhecida nascera. Não encontrou a quem buscava, mas, graças a uma credencial com assinatura falsificada de seu chefe e carimbos da repartição usados de forma imprópria, pôde interrogar uma antiga inquilina do prédio, a senhora do rés do chão direito, madrinha de nascimento da procurada, que já não sabia mais do paradeiro da afilhada, mas que lhe forneceu o endereço da escola onde a mulher estudara quando criança.

Seguindo uma sugestão da senhora, o Sr. José tomou a lista telefônica da mesa do Conservador para fazer uma pesquisa, porém encontrou apenas os nomes do pai e do ex-marido da desconhecida. Ficou, contudo, satisfeito com esse resultado, pois a investigação permitia-lhe fugir de sua rotina vazia de acontecimentos. Em vez de seguir as pistas dos parentes mais próximos, o auxiliar de escrita decidiu assaltar a escola em um final de semana chuvoso, cortando o vidro de uma das janelas do fundo do edifício.

O colégio constitui outro espaço labiríntico da narrativa. O objetivo de José era localizar os documentos da desconhecida, do tempo em que fora aluna. Para tanto, foi necessário percorrer longos corredores que circundavam a instituição de ensino, vistoriar ambientes formados apenas por uma divisão interior, abrir inúmeras portas e inspecionar várias salas,

> a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos. Viu, suspensos das paredes, como

> se fossem as manchas confusas que o tempo vai deixando atrás de si na pele dos seres e das coisas, os mapas do céu, do mundo e dos países, as cartas hidrográficas e orográficas do ser humano, a canalização do sangue, o trânsito digestivo, a ordenação dos músculos, a comunicação dos nervos, a armação dos ossos, o fole dos pulmões, o labirinto do cérebro, o corte do olho, o enredo dos sexos. (ibidem, p.96)

Como se pode observar, a pouca luz, a quantidade de salas de aula e seu semelhante arranjo, somados ao medo de ser visto e à dor nos joelhos esfolados na queda da janela, desorientam, (con)fundem a visão do investigador e provocam uma desordem mental que o faz criar associações inusitadas e misturar o conteúdo de cartazes, quadros, mapas, sistemas do corpo humano, de esquemas didáticos que são expostos nas paredes das salas para auxílio na aprendizagem dos estudantes.

Nessa procura pelos arquivos da escola, o Sr. José perde-se pelo prédio, passando pelo gabinete do diretor, sanitários, ginásios, vestiários, posto médico, almoxarifado, salas de aulas, salas de professores, entre outros espaços, até efetivamente vistoriar a secretaria. Contudo, encontra somente algumas gavetas com os dados dos atuais alunos. No mesmo corredor, depara-se com um arquivo histórico, que continha correspondências antigas e expediente burocrático. Entretanto, foi no meio de duas prateleiras que José encontrou uma porta estreita, que dava acesso a uma escada helicoidal sem corrimão, que levava ao sótão, onde estavam os verbetes cobiçados.

Semelhantemente à Conservatória, no arquivo da escola

> Havia papéis espalhados, caixas de cartão, algumas delas rebentadas, tudo coberto de pó, [...] vultos fugidios de estantes que pareciam dar a volta a todo o compartimento. Não eram altas, nem o poderiam ser por causa da inclinação do telhado, e estavam sobrecarregadas de caixas e de maços informes de papéis. (ibidem, p.109)

Ao encontrar o interruptor de energia e acender as luzes (já que ali não havia janelas que lhe permitissem ser visto pelo lado de fora da escola), "reparou que se tinha criado no sótão um grande silêncio,

como se o silêncio que havia antes contivesse um silêncio maior" (ibidem, p.110), possivelmente em razão da pausa da atividade dos bichos de madeira, carunchos, aranhas, traças de papel e peixes-de-prata, que há muito tempo não deveriam ser incomodados pelo clarão artificial. O auxiliar de escrita passou horas revirando os arquivos, que não apresentavam uma ordem aparente, até encontrar os verbetes da desconhecida.

Chamaram a atenção de José as fotos da procurada contidas no histórico escolar de cada ano. As fotografias, quando ordenadas cronologicamente, levaram o funcionário da Conservatória não apenas a constatar as mudanças físicas sofridas ao longo dos anos, mas a tomar consciência das vicissitudes que fazem parte da existência humana, principalmente da mutabilidade que a investigação estava provocando em si próprio. Diante de seus olhos estavam diferentes momentos da vida da desconhecida, os quais, somados, constroem a história de cada indivíduo. Além disso, o auxiliar de escrita pôde refletir sobre a ilusão de vida e a enganosa imutabilidade que os retratos podem projetar: "[...] as velhas fotografias enganam muito, dão-nos a ilusão de que estamos vivos nelas, e não é certo, a pessoa para quem estamos a olhar já não existe, e ela, se pudesse ver-nos, não se reconheceria em nós, Quem será este que está a olhar para mim com cara de pena, diria" (ibidem, p.181).

Apesar de ter cumprido sua meta, o assalto à escola resultou em um resfriado agudo, obrigou José a ficar de repouso durante alguns dias e a ganhar do Conservador um período de férias, uma vez que, ao tentar voltar ao trabalho, sofreu um desmaio e demonstrava uma notável perda de peso. Os dias de folga facilitaram a retomada da investigação. Dessa vez, a estratégia foi procurar pela desconhecida em um prédio, cujo endereço constava no último verbete escolar. Decidiu, para sua sorte, não interrogar os moradores, pois descobriu que ali morava um subchefe da Conservatória, o qual poderia denunciá-lo pelas leviandades cometidas em nome da repartição pública. Sob a desculpa de procurar por uma pessoa que não fora ao colégio retirar o diploma, o auxiliar de escrita percorre a cidade e interpela, sem sucesso, os comerciantes da região:

> [...] estas investigações, feitas à moda antiga, custam muito trabalho, ele é andar e andar, ele é palmilhar ruas e calçadas, ele é subir escadas, ele é bater às portas, ele é descer escadas, as mesmas perguntas mil vezes feitas, as respostas idênticas, quase sempre em tom reservado, Não conheço, nunca ouvi falar dessa pessoa. (ibidem, p.153)

O novo rumo tomado, portanto, "não apontara nenhum caminho por onde continuar, bem pelo contrário, parecia ter-lhe colocado na frente de uma parede intransponível" (ibidem, p.156). Essa perambulação solitária e desorientada do auxiliar de escrita pela cidade confere à área urbana uma conformação labiríntica, um espaço com inúmeros caminhos que aparentemente poderiam levá-lo à solução do caso, mas que se converteram em vias sem saída, fazendo-o retornar ao mesmo ponto.

Desapontado, sem nenhuma nova informação, o Sr. José volta a trabalhar. Ao guardar um verbete de nascimento que deveria ser arquivado imediatamente após o nome da desconhecida, dá-se conta da ausência do registro da procurada no arquivo dos vivos. Numa expedição noturna, adentra a caótica seção dos mortos, munido de "metros de cordel, que vão ter de ser estendidos, deixados para trás, como um rasto sinuoso e subtil traçado no pó, não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta" (ibidem, p.168), mais uma alusão ao fio de Ariadne. Depois de uma intensa busca pelos últimos verbetes arquivados, José encontra entre os papéis caídos no chão o processo da desconhecida. A mulher havia morrido dois dias depois do assalto ao colégio, quando o auxiliar de escrita se ausentou do trabalho para curar-se da constipação.

Diante dessa descoberta, José foi dar a notícia da morte à senhora do rés do chão e contar-lhe toda a verdade, que não fora interrogá-la à mando da Conservatória. Decidiu, também, visitar o túmulo da falecida no cemitério, mais um dos espaços labirínticos da narrativa. O Cemitério Geral guarda uma profunda relação com a Conservatória. Ambos os edifícios possuem fachadas, organização e estrutura interior e administrativa idênticas, que os tornam cópias um do

outro. Assim como a repartição em que trabalha José, o Cemitério sofre com um crescimento desordenado. O minúsculo terreno numa periferia onde se originou precisou inúmeras vezes ter seus muros derrubados e reconstruídos a fim de aumentar a área, o que obrigou um dos curadores a desistir de cercar as lápides, permitindo que os túmulos se alastrassem para todos os lados, dando forma a uma imensa necrópole.

Essa constante expansão do Cemitério fez com que as sepulturas invadissem os campos ao redor – a essa altura já ocupados por moradias, devido ao crescimento demográfico da cidade – e penetrassem pelo território urbano:

> Como uma cheia que começa por inundar as cotas de nível inferiores, serpenteando pelos vales, e depois, paulatinamente, vai subindo pelas encostas, assim as sepulturas foram ganhando terreno, [...] contornando pomares, searas, eiras e cortes de gado, sempre à vista das povoações, e muitas vezes, por assim dizer, porta com porta. Observado do ar, o Cemitério Geral parece uma árvore deitada, enorme, com um tronco curto e grosso, constituído pelo núcleo de sepulturas original, donde arrancam quatro poderosos ramos, contíguos à nascença, mas que, depois, em bifurcações sucessivas, se estendem a perder de vista, formando, no dizer de um poeta inspirado, uma frondosa copa em que a vida e a morte se confundem, como se confundem, nas árvores propriamente ditas, as avezinhas e a folhagem. (ibidem, p.215)

Além dessa visão ramificada, o narrador utiliza uma segunda imagem – um polvo e seus tentáculos – para caracterizar o avanço "desgovernado e delirante" (ibidem, p.216), em progressão geométrica, das vias do Cemitério sobre a cidade, o mundo dos vivos. A necrópole era uma "espécie de polvo desmesurado, realmente mais polvo do que árvore, por muito que às imaginações poéticas doa, estendendo por aí fora os seus oito, dezasseis, trinta e dois, sessenta e quatro tentáculos, como se quisesse acabar por abarcar o mundo" (ibidem, p.217).

Tamanha a expansão das sepulturas que a Conservatória não chega a passar de um afluente do Cemitério. Esses múltiplos caminhos dificultam os enterros, que exigem cada vez mais voltas e só acontecem mediante a ajuda de coveiros guias. Os visitantes recebem um mapa para se orientar, no entanto muitos se perdem, entram em pânico e ficam na dependência de algum funcionário que os encontre. Na opinião de José, os transeuntes, além de um mapa, precisariam também de uma bússola para encontrar a direção ao caminhar pelas vias, as quais, embora aparentem uma linha reta, são "labirintos de corredores, estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos" (ibidem, p.223). A administração tentou implementar o fio de Ariadne; contudo, o cordão aparecia sempre cortado, sem que se pudesse identificar o responsável por tal ato.

Ao pedir informações sobre o sepultamento da desconhecida, sob o pretexto de cumprir ordens superiores, Sr. José descobre que a mulher tirara a própria vida. Em direção ao jazigo dos suicidas, o auxiliar de escrita se dá conta da vastidão do Cemitério, que parece um local que se avulta infinitamente: "No alto de um cômoro arredondado, à sombra de um obelisco que foi antes marco geodésico, o Sr. José põe-se a olhar em redor, até onde a vista lhe alcança, e não encontra mais que túmulos subindo e descendo os acidentes do terreno, ladeando alguma vertente abrupta, espraiando-se nas planícies, São milhões, murmurou" (ibidem, p.228).

A faixa territorial compreendida entre a Conservatória e o Cemitério era denominada *Todos os nomes*, fazendo explícita menção ao título do romance, posto que esses dois espaços unem as duas pontas da existência humana: o nascimento, lavrado nos registros daquela, e a morte, expressa nas lápides deste, sendo os nomes elementos presentes em ambos os contextos, nos verbetes e nos mármores sepulcrais.

A caminhada por longas horas em direção à ala dos suicidas não é apenas espacial, mas também atinge a dimensão temporal, psicológica e existencial. Percorrer o cemitério e observar as lápides

constituía para José uma viagem pela história do mundo e da humanidade, passando "tempos, épocas e dinastias, por reinos, impérios e repúblicas, por guerras e epidemias, por infinitas mortes avulsas, a principiar na primeira dor da humanidade e a acabar nesta mulher que se suicidou há tão poucos dias" (ibidem, p.234). Qualquer indivíduo, independente da vida que levara, anônima ou famosa, teria o mesmo fim, seria aniquilado pela morte, contra a qual nada se pode fazer.

Já havia anoitecido quando finalmente José atingiu o centro do labirinto, o seu destino, a seção dos suicidas, o paradeiro da mulher procurada. Assim como as demais sepulturas recentes, a lápide da desconhecida estava identificada apenas por números brancos pintados sobre uma chapa preta, não havia ali nenhuma outra informação que a personalizasse, não se sabia se o defunto era homem ou mulher, qual era seu nome, os sobrenomes familiares, data de nascimento e de óbito, nada. Extasiado por ter finalizado sua busca, passou a noite no cemitério sob a copa de uma oliveira. Ao acordar, depara-se com um pastor de ovelhas, um homem idoso, com um cajado na mão, acompanhado de um cachorro e aguardando seu rebanho pastar as ervas ao redor dos túmulos.

Sabendo que o Sr. José ali estava para verificar a última morada de alguém que tirara a própria vida, o homem, depois de exigir segredo, faz uma revelação: acreditando que as pessoas que se suicidam o fazem porque não desejam ser encontradas, o senhor do cajado admite que era seu costume mudar as placas com o número dos túmulos antes da colocação dos mármores com os nomes, o que impossibilitava saber quem estava enterrado em cada pedaço de terra. Essa ação corriqueira tornava o Cemitério, segundo o próprio pastor, em um labirinto invisível, uma vez que os visitantes eram incapazes de identificar a mentira diante de seus olhos.

Da mesma forma que o redentor Teseu no conto *A casa de Astérion*, de Borges, o pastor da narrativa estabelece um intertexto irônico com Jesus Cristo, apresentado na escritura bíblica como um bom pastor, que dá a vida por suas ovelhas, ou seja, como um líder que guia, protege, acompanha, liberta da morte e concede a vida eterna a

seu povo. Diferente de Jesus, o pastor do romance de Saramago dirige seu olhar não para os vivos, mas para os mortos, não se preocupa com vida além da morte, burla o destino final das pessoas, a última morada dos falecidos, ao confundir corpos e sepulturas. O personagem do pastor "converte, assim, a morte em comédia de enganos, já que dissocia o nome do nomeado" (Ferreira, 2015, p.126).

Sem saber o que pensar, sentindo o chão oscilar debaixo dos pés, o auxiliar de escrita permaneceu imóvel, tentando digerir a sua decepção, enquanto o pastor ia embora. Acompanhou um enterro próximo de onde estava e, depois que todos partiram, ele trocou a placa do túmulo da desconhecida com a do defunto recém enterrado. Podia ser que no dia seguinte o pastor destrocasse os números, mas isso já não importava, pois havia compreendido que "a verdade tinha-se tornado mentira [...]. As obras do acaso são infinitas" (Saramago, 2014, p.243). Fora o acaso que o tinha feito encontrar o verbete da mulher desconhecida e agora o impedia de saber onde estava o corpo daquela que tanto procurou.

Contudo, a investigação ainda não findara. Faltava descobrir os motivos que levaram a mulher a abdicar da própria vida. Munido de uma nova credencial falsificada, a qual expunha a missão de investigar as causas do suicídio, Sr. José usa o nome da Conservatória para visitar os pais da desconhecida e interrogá-los. Descobriu que a moça desde criança aparentava ser infeliz, casara-se, mas não encontrara realização no matrimônio – por isso havia se divorciado. Trabalhava como professora de matemática no mesmo colégio onde estudara antes de ingressar na universidade, ou seja, na escola que o auxiliar de escrita assaltara. Não deixara nenhuma carta ou diário que pudesse conter os seus motivos. Morava sozinha e ingerira uma quantidade excessiva de pastilhas para dormir, o que provocou o óbito.

O auxiliar de escrita faltou ao serviço para visitar também o local de trabalho da moça. O diretor do colégio informou-lhe que era uma das melhores professoras, amável, dedicada, estimada pelos alunos e que não notara nenhuma alteração antes do ato. Enquanto se dirigia para a residência da desconhecida – visto que a mãe da mulher havia lhe oferecido o endereço e as chaves da casa –, o funcionário da

Conservatória vê-se inserido num labirinto de pensamentos que se reflete na desorientação física:

> O espírito humano, porém, quantas vezes será preciso dizê-lo, é o lugar predilecto das contradições, aliás nem se tem observado ultimamente que elas prosperem ou simplesmente tenham condições de existência viáveis fora dele, e essa deve ser a causa de andar o Sr. José às voltas pela cidade, de lado para lado, para cima e para baixo, como perdido sem mapa nem roteiro, quando sabe perfeitamente o que tem de fazer neste último dia, que amanhã já será outro tempo, ou que será ele o outro num tempo igual a este, e a prova de sabê-lo foi ter pensado, Depois disto, quem serei eu amanhã, que espécie de auxiliar de escrita vai ter a Conservatória Geral do Registo Civil. (ibidem, p.268)

Na casa da desconhecida nada encontrou que lhe interessasse, mas pôde ouvir ao menos uma vez a voz da mulher por meio de uma mensagem no gravador do telefone. Ao chegar à sua casa, Sr. José encontrou o chefe da Conservatória à sua espera, portando suas falsas credenciais, os verbetes escolares da procurada, o caderno de apontamentos, as capas de processo e uma cópia da chave da porta que ligava a moradia do auxiliar diretamente ao cartório. Disse que seguira todos os passos de seu funcionário e que, de certa forma, tornara-se cúmplice de todas as etapas investigatórias ilícitas. Diante de todos os fatos descobertos sobre a vida da falecida, o chefe sugeriu apagar o registro de morte da mulher, destruir a certidão de óbito e unir o verbete de nascimento dela novamente ao arquivo dos viventes, pois compreendera "a absurdidade que é separar os mortos dos vivos" (ibidem, p.278). Realizar-se-ia na Conservatória algo semelhante ao que o pastor de ovelhas fazia no Cemitério. Para cumprir as sugestões do Conservador é que o Sr. José adentra os arquivos, ação com a qual se encerra a narrativa.

Como se pode notar, o enredo de *Todos os nomes* se desenrola em quatro grandes ambientes labirínticos – a Conservatória, a escola, a cidade e o Cemitério –, os quais

> são regidos por hierarquias e protocolos, são espaços por onde todos os nomes, em diferentes estágios, circulam, e, por fim, apresentam uma ruptura entre aparência e realidade, já que em cada um deles nem tudo é o que parece ser. Esse labirinto tetrapartido, sendo assim, ganha um contorno amplo, pois reflete os estágios da vida, já que a Conservatória registra os nomes de vivos e mortos, o passado e o presente; a escola é o lugar em que o passado da mulher desconhecida foi inscrito, a cidade é o cenário da busca e do encontro com pessoas, é o presente do Sr. José. O cemitério é, por sua vez, lugar dos mortos, daqueles que foram subtraídos do tempo, é o futuro de todos os nomes. (Ferreira, 2008, p.37)

A imagem do labirinto, contudo, não se restringe unicamente à configuração espacial do romance. Em um jogo especular, a desorientação externa parece refletir as perturbações interiores do protagonista, pois "o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou, ainda que somos nós que o projetamos para fora" (Peyronie, 2000, p.560). Paralelamente aos rodeios investigativos, o Sr. José percorre "o labirinto confuso de sua cabeça" (Saramago, 2014, p.39), sendo tomado, ao longo de sua aventura, por sonhos, pesadelos, miragens, estados de vigília, ideias confusas, "desagradáveis pensamentos que iam e vinham" (ibidem, p.67), sempre relacionados à obsessão de encontrar a anônima, levantando hipóteses, traçando possíveis caminhos e, simultaneamente, sofrendo com o medo de ser investigado e de ter reveladas as infrações cometidas.

O auxiliar de escrita enfrenta uma ambivalência interna de forças quanto à decisão de suas ações, oscilando entre a razão e a emoção, o juízo e o instinto. É o que se pode notar quando pensa em subtrair verbetes em branco da Conservatória: "A prudência tentava retê-lo, segurá-lo pela manga, mas, como toda a gente sabe, ou devia saber, a prudência só é boa quando se trata de conservar aquilo que já não interessa" (ibidem, p.35). O choque de contrários na cabeça de Sr. José, que para Maria Alzira Seixo (1999, p.133) funciona como uma reminiscência barroca, acrescenta ao romance "especularidades

paradoxais ou antitéticas, de ilusões de sentimentos vãos ou de temas e antagonismos" (ibidem, p.135).

A solidão e a confusão mental levam o personagem a travar muitas vezes discussões conflituosas com os seus próprios pensamentos:

> [...] a pergunta tinha lá ficado à sua espera, Não adiantaste nada, o problema não é a credencial, tanto faz que a escondas como a mostres, não será isso que te levará à mulher, Já disse que encontrarei uma maneira, Duvido, o chefe atou-te bem atado, de pés e mãos, não te permite que dês um passo, Esperarei que as coisas se acalmem, E depois, Não sei, há-de aparecer-me uma ideia, Podias resolver o assunto agora mesmo, Como, Telefonas aos pais, dizes que falas em nome da Conservatória, pedes que te dêem a direcção, Isso não faço, Amanhã vais a casa da mulher, não sou capaz de imaginar que conversa será a vossa, mas ao menos tirarás daí o sentido [...]. (Saramago, 2014, p.82)

O excerto explicita as oscilações e embate de ideias no raciocínio do funcionário da Conservatória, simulando uma conversa entre ele mesmo e seu próprio pensamento, com os turnos de fala bem marcados, elencando possíveis caminhos e ponderando qual deles o levaria ao centro desse labirinto investigativo, ou seja, ao encontro da dona do verbete. Em outras ocasiões, o Sr. José transforma o teto, "olho múltiplo de Deus" (ibidem, p.248), em um possível interlocutor, em seu *alter ego*, traçando novamente uma estrutura dialógica:

> Agora, deitado de costas, com as mãos cruzadas atrás da cabeça, o Sr. José olha o tecto e pergunta-lhe, Que poderei eu fazer a partir daqui, e o tecto respondeu-lhe, Nada, teres conhecido a última morada dela, quer dizer, a última morada do tempo em que frequentou o colégio, não te deu nenhuma pista para continuares a busca, [...] Então achas que devo desistir, Provavelmente não terás outra saída, salvo se te decidires a ir perguntar às finanças, não deve ser difícil, com essa credencial que tens, além disso são funcionários como tu, A credencial é falsa, De facto, será melhor que não a uses, não

> gostaria de estar na tua pele se um dia destes te apanham em flagrante, Não poderias estar na minha pele, não passas de um tecto de estuque [...]. (ibidem, p.157).

Essa complexidade polifônica monológica, marcada por diálogos consigo mesmo ou com entidades imaginárias diversas, permite ao funcionário da Conservatória visualizar a situação por diferentes ângulos, aliviar a sua condição solitária, o peso do sigilo investigativo e compreender melhor a si mesmo. O caos existencial, o isolamento e os embates interiores do protagonista contribuem para a confusão e "indiferenciação de realidades virtuais, oníricas e fantásticas" (Seixo, 1999, p.137) no romance.

Todas essas nuances, congregadas, fazem emanar de *Todos os nomes* a imagem do labirinto como uma singular e solitária peregrinação, recheada de perigos, confrontos, obstáculos e desafios, em busca de uma revelação, tendo como resultado do percurso uma transformação no espírito do viajante. Por meio da busca pela mulher desconhecida e do encontro com a alteridade (a senhora do rés do chão, o pastor, o Conservador), Sr. José embarca em uma viagem interior, rumo ao sentido de sua existência, ao conhecimento de si, à descoberta de sua identidade, à averiguação de uma realidade concreta existente por trás dos nomes.

Segundo Adrián Huici (1999, p.455), tal viagem obriga o auxiliar de escrita a arriscar-se, a abandonar a segurança de sua casa e deixar de "conhecer do mundo apenas aquilo que as mãos podem alcançar sem dele sair, palavras, imagens e ilusões" (Saramago, 2014, p.106). A jornada em direção ao centro de seu ser e o enfrentamento dos labirintos que se colocam diante de seu caminho marcam o despojamento e uma simbólica morte de um homem velho para dar lugar ao nascimento de um novo José, que ultrapassa os seus limites e faz inúmeras descobertas. Descobre a força do acaso, expressa na causalidade do verbete, na busca da anônima sem justificação, no suicídio sem motivos aparentes, nas decisões que parecem autônomas.

O funcionário da Conservatória dá-se conta "do caos como regedor único do universo" (ibidem, p.23), percebe que "o mundo não

tem sentido" (ibidem, p.274), que "nem tudo é o que parece" (ibidem, p.239) e que "tudo o que não entra na sua realidade não existe" (ibidem, p.44), conclusões muito semelhantes às dos personagens dos contos borgianos.

A estrutura labiríntica encontra-se também na tessitura narrativa. O estilo de Saramago contribui para essa conotação. Seus romances são marcados por parágrafos extensos, que combinam a voz do narrador, as falas dos personagens e fluxos de consciência. Além disso, pode-se observar o uso recorrente de períodos longos e de orações subordinadas. Todos esses aspectos provocam certa complexidade na leitura.

É possível observar que *Todos os nomes* possui uma composição de *mise en abîme* (narrativa em abismo), ou seja, de uma narrativa que contém outras narrativas dentro de si. A obra engloba um livro dentro de outro livro. Toda a investigação promovida pelo Sr. José, os passos dados e as hipóteses aventadas são registradas pelo auxiliar de escrita em um caderno de apontamentos:

> [...] aproximou o caderno que comprara na papelaria. Era tempo de começar a tomar notas sobre o andamento da busca, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as tácticas duma investigação que se anunciava complexa, Os passos de alguém à procura de alguém, pensara, e, na verdade, embora a procissão ainda fosse no princípio já tinha muito para contar [...]. (ibidem, p.74)

Há momentos do romance em que, enquanto toma nota das etapas investigativas nesse caderno, que se torna uma espécie de diário, se tem a impressão de que o funcionário da Conservatória está escrevendo a história que estamos lendo, porém, narrada na primeira pessoa. É o que acontece no fragmento a seguir:

> Depois, sentado na cama, com o roupão vestido, o casaco do pijama abotoado até ao pescoço, aconchegado nos cobertores, continuou o relato a partir do ponto em que tinha ficado. O chefe disse-me, Se não está doente, como explica então o mau trabalho que

> andou a fazer nos últimos dias, Não sei, senhor, talvez seja porque tenho dormido mal. Com a ajuda da febre, continuou a escrever pela noite dentro. (ibidem, p.136)

Dessa maneira, nota-se que, como uma matriosca (boneca russa), a obra desdobra-se em camadas: a narrativa dentro da narrativa. Se isso não bastasse, essa complexidade labiríntica atinge também o nível dos leitores. O Conservador acompanha às escondidas todas as ações de seu funcionário. Depois de ter visitado o apartamento da desconhecida, o auxiliar de escrita chega à casa e encontra seu chefe sentado à mesa, com todos os papéis que o Sr. José reunira ao longo de sua empreitada detetivesca: processos da Conservatória, credenciais forjadas, históricos escolares (verbetes) da mulher anônima e o caderno de anotações. O Conservador revela estar ciente da missão de que seu funcionário havia se incumbido nos últimos tempos e dispensa explicações: "Posso explicar, Não é preciso, tenho seguido regularmente as suas actividades, além disso o seu caderno de apontamentos foi-me de grande ajuda, aproveito a ocasião para o felicitar pela boa redacção e propriedade de linguagem" (ibidem, p.276).

Além dos leitores externos, O Conservador constitui, portanto, um leitor no próprio nível diegético. Somos leitores, assim como o Conservador o é e estamos assistindo ao desenrolar dos mesmos fatos que ele acompanha.

Como se pode verificar por meio dessas considerações, o romance projeta a imagem do labirinto de diferentes maneiras: na construção dos espaços de aparente infinitude e arquitetura complexa; nas deambulações do protagonista por portas, escadas, galerias, estabelecimentos e residências, entre outros; na confusão mental e nos diálogos interiores; no percurso investigativo e nos diferentes fracassos que o fazem voltar ao ponto inicial; no jogo com os leitores; na inclusão de uma narrativa dentro de outra, por meio do caderno de anotações de Sr. José e nas transformações sofridas ao longo da busca pela mulher desconhecida.

No fundo, todas essas situações englobam o labirinto da identidade, que é o grande tema do romance. O auxiliar de escrita deixa sua existência medíocre e passa a conhecer uma realidade que vai além do seu nome e de sua profissão a partir da busca pelo outro, que preenche o vazio de seus dias e aplaca a sua solidão, a qual, segundo Paz (1976), é um labirinto do qual é necessário escapar a fim de estabelecer a comunicação entre os homens. A narrativa expõe, assim, que conhecer o outro é que permite conhecer a si mesmo, pois, de acordo com Bakhtin (2011, p.51), um ser se constitui por meio da relação que estabelece com um outro.

Está posta na obra também a quebra de limites entre a vida e a morte, porque se alguém continua existindo na memória de outra pessoa, esse alguém não está morto. É por isso que o verbete da desconhecida é devolvido ao arquivo dos vivos. Assim como os personagens dos contos borgianos, sem ajuda divina, sr. José vai tentando encontrar um sentido para o mundo. Dessa maneira, "sob a aparência de uma história banal, vivida por uma pessoa comum, *Todos os nomes* mobiliza as imensas questões da identidade, das relações entre os indivíduos, do amor, da verdade e da mentira, da vida e da morte, do poder divino ou institucional sobre o destino dos homens" (Perrone-Moisés, 1999a, p.430).

Em *A caverna*, a imagem do labirinto ganha outras nuances. A narrativa relata o drama de Cipriano Algor, um oleiro que mantinha sua família vendendo louças produzidas artesanalmente a um Centro Comercial que, ao ser ampliado, passa a rejeitá-las, substituindo-as por utensílios fabricados a partir do plástico. Sem consumidores para suas mercadorias, Cipriano é obrigado a deixar o seu sítio, desativar sua olaria e mudar-se para o Centro Comercial, onde seu genro trabalha como guarda.

Antes da mudança, porém, por meio das viagens de sua aldeia até a cidade, o texto retrata que o oleiro precisava percorrer diferentes espaços que, na medida em que circundam o Centro Comercial, transformam-no numa espécie de cerne de um labirinto. Cipriano parte da olaria, na aldeia, símbolo do trabalho manual, de um ritmo de produção menos intenso, mais rústico e de uma vida em contato com a natureza.

Deixando para trás a aldeia, o oleiro atravessa a Cintura Verde ou Agrícola, que já não apresenta mais uma aparência campestre natural. A paisagem fora modificada pela presença de arames, cercas, telas e armações de plástico que escondiam e enclausuravam as plantas. Na sequência, depara-se com a vista metálica da Cintura Industrial, formada por instalações fabris, ruídos estridentes, pancadas brutais, chaminés poluindo o ar com fumaça tóxica e odores fétidos. Às margens da cidade ficava a chamada Cintura dos Excluídos, ocupada por barracas improvisadas, construídas com todos os tipos de materiais, para proteger seus moradores da chuva, do sol e do frio.

O próximo território era conhecido como Terra de Ninguém, uma mistura de habitações dos excluídos e dos avanços da cidade, prédios em construção, que invadem cada vez mais a zona rural. Em seguida, Cipriano adentrava efetivamente a área urbana, que reunia modestas manufaturas, pequenos comerciantes e fábricas de grande porte. No âmago da cidade via-se uma avenida em linha reta que culminava no Centro Comercial: "Cada um desses estratos tem características próprias, e todos são concêntricos: todos os caminhos levam ao Centro, que cresce sem parar, fazendo expandir os limites da cidade e forçando os estratos mais periféricos a ocuparem espaços cada vez mais afastados" (Silva, 2009, p.52).

O percurso por esses diferentes territórios alegoricamente reconstrói de forma sintética as transformações sofridas pelo sistema produtivo. A produção artesanal, familiar e o trabalho manual no campo foi aos poucos mecanizado, fazendo multiplicar as indústrias. As cidades vão se desenvolvendo; no entanto, os problemas de distribuição de renda se intensificam, fazendo proliferar os marginalizados. O romance parece mostrar que quanto mais os meios de produção se modificam, mais ocorre o empobrecimento de uma parcela da população. O desenvolvimento promove, de acordo com a narrativa, a degradação da sociedade.

O Centro Comercial é o principal espaço labiríntico da obra e funciona como uma representação do mundo. O lugar é "uma cidade dentro de outra cidade" (Saramago, 2016a, p.259) e vive em constante expansão. Assim como a Conservatória, o Centro estende-se

horizontal e verticalmente, são 48 andares acima do nível da rua e mais dez subterrâneos. Tal qual o labirinto de Creta, o prédio se aproxima de uma prisão, pois é isolado por muros altíssimos e as janelas se mantêm sempre fechadas. O ar e a iluminação são artificiais.

Além de estabelecimentos comerciais, o Centro oferece atividades de lazer, é o posto de trabalho de grande parte da população da cidade, fornece moradia e segurança a seus funcionários e contém, inclusive, cemitério e crematório. Tudo isso é feito com vistas a evitar o interesse das pessoas pelo mundo exterior. Por essa razão é que muitas janelas se voltam para interior do prédio.

A ala formada pelas moradias dos funcionários é composta de corredores quase simétricos, caminhos labirínticos:

> Ao contrário do que Marta e o pai teriam esperado encontrar, não havia apenas um corredor a separar os blocos de apartamentos com vista para fora daqueles que tinham vista para dentro. Havia, sim, dois corredores, e, entre eles, um outro bloco de apartamentos, mas este com o dobro da largura dos restantes, o que, trocada a explicação em miúdos, quer dizer que a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens. (ibidem, p.278)

Os apartamentos têm um espaço racionalizado, o que faz com que sejam oferecidos apenas a famílias pequenas, o que, de certa maneira, divide parentes e passa a moldar a constituição familiar dos que desejam viver no Centro. As residências são também mobiliadas de forma semelhante e obrigam os moradores a dispensar sua mudança, o que representa a perda da memória, da identidade e a formação de um lar sem personalidade de seus habitantes.

A extensão e diversidade que o Centro oferece impede os indivíduos, como Cipriano, de memorizar os trajetos. São tantas opções que o narrador chega a afirmar que seria impossível conhecer "uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida

ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior" (ibidem, p.308).

A estrutura hierárquica e administrativa é também complexa, fragmentada e preconceituosa – na medida em que impede e dificulta a comunicação entre trabalhadores de funções e níveis diferentes: "A Organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas actividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinçar e identificar, podiam comunicar entre si" (ibidem, p.39).

Moradores e frequentadores são monitorados o tempo todo por guardas, câmeras, vídeos, detectores, crachás, coleta de impressão digital e aparelhos de toda ordem. Por meio de uma releitura de um famoso ditado popular, "O Centro escreve certo por linhas tortas" (ibidem, p.292), o Centro Comercial é comparado a Deus, porque tudo vê, tudo sabe e ainda porque oferece bens materiais e espirituais aos seus "adoradores".

Sendo um universo avesso ao mundo exterior, o espaço investe em simulacros: vendem-se réplicas de monumentos famosos em miniatura, há galerias que promovem aos visitantes a simulação de sensações, tais como o frio, o calor, a neve, o vento, a chuva etc. As louças de barro são substituídas por peças de plástico. Os bonecos de argila que Cipriano tenta vender simbolizam a falta de personalidade que o Centro Comercial provoca nos indivíduos, convertidos metaforicamente em seres sem vida, em sombras, em corpos sem espírito, que dialogam com os restos mortais de homens e mulheres da Caverna de Platão, descoberta no subsolo do edifício e transformada em espetáculo. Para fugir a essa condição de títere é que a família de Cipriano decide, ao final, abandonar o Centro.

Desde o título, o romance já estabelece um intertexto com o mito da caverna, de Platão (1964). O mito menciona uma caverna em que há homens acorrentados, presos desde a infância, que ficam o tempo todo olhando para uma parede à sua frente, na qual, devido à luz de uma fogueira, são projetadas sombras de pessoas, animais, plantas,

objetos. Os prisioneiros nomeiam as sombras pensando nomear seres reais. Caso um dos habitantes pudesse sair dali e conhecer a realidade exterior, voltaria aos companheiros para transmitir o que vira, porém seria ridicularizado, chamado de louco e ameaçado de morte, pois os demais acreditam apenas na realidade que enxergam na parede iluminada da caverna.

O mito da caverna é uma alegoria para tratar de múltiplos conflitos, como aparência e essência, verdade e ilusão, realidade e ficção, trevas e luz, ignorância e conhecimento, comodismo e medo de descobrir o novo. O diálogo com o mito na narrativa de Saramago transforma o Centro Comercial em uma caverna, cujos frequentadores não veem as luzes externas, vivem uma realidade ilusória. Essa ilusão se deve ao incentivo ao consumismo e ao capitalismo exacerbado.

O tempo todo os clientes são estimulados ao consumo, manipulados por anúncios. A estratégia é fazer com que todos sintam necessidade dos produtos que o Centro oferece: "Vender-lhe-íamos tudo quanto você necessitasse se não preferíssemos que você precisasse do que temos para vender-lhe" (Saramago, 2016a, p.42). Essa política comercial iguala os indivíduos, mina "as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade" (ibidem, p.240), uma vez que quer que todos sintam a necessidade dos mesmos produtos.

Os consumidores são bombardeados pelos apelos dos anúncios: "Seja ousado, sonhe"; "esta não é a sua última oportunidade, mas é a melhor"; "você é o nosso melhor cliente, mas não o diga a seu vizinho" (ibidem, p.312). Por vezes, como ocorre com essa última frase, o Centro tenta criar a ilusão de um tratamento personalizado, individual. Os comerciantes parecem ter dos clientes a mesma ideia dos bonecos de Cipriano, há um modelo padrão (uma essência), que se diferencia apenas pela roupa e acessórios que se lhes põe. Ignoram a individualidade dos seres humanos, "é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes" (ibidem, p.62).

A narrativa saramaguiana revela a monstruosidade das relações comerciais. O Centro exige exclusividade dos produtos para evitar

a concorrência, investe em trâmites burocráticos: "o aparelho burocrático do Centro é tão coca-bichinhos como o deste mundo cá fora, [...] Parece que não sabemos viver doutra maneira, Talvez não haja outra maneira de viver, O que talvez seja é demasiado tarde para haver outra maneira" (ibidem, p.211). Além disso, trata pessoas e mercadorias de forma descartável: "quem não se ajusta não serve" (ibidem, p.347); "o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas" (ibidem, p.130).

O Centro Comercial faz as pessoas viverem em uma redoma, alienadas, julgando que "só existe um caminho, o que leva do Centro ao Centro" (ibidem, p.233), e ocultando a realidade: "Suponho que há algumas verdades simples, É possível, mas não acredito que as possamos reconhecer dentro do Centro" (ibidem, p.258). A vida no Centro não se torna "mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta" (ibidem, p.242).

A chave de leitura da narrativa encontra-se quando, ao se deparar com a caverna de Platão no subsolo do Centro, Cipriano reconhece que "Essas pessoas somos nós" (ibidem, p.334). "Sendo o mito uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações, [...] refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de "estar no mundo" ou as relações sociais" (Rocha, 1985, p.7), o romance de Saramago resgata a alegoria da caverna para mostrar, portanto, que os seres humanos podem estar enxergando apenas sombras da realidade, uma visão distorcida e opaca. O texto traça reflexões sobre o poder do capitalismo, a modernidade exacerbada, a valorização da tecnologia em detrimento do trabalho manual, a transformação dos indivíduos em sombras ou em massa, a sociedade convertida em espetáculo (cf. Debord, 1997), a construção de simulacros. Os homens ficam perdidos nesse labirinto, acomodados ou lutando contra essas condições.

Outro espaço labiríntico também pode ser encontrado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance em que Saramago transforma um dos heterônimos de Fernando Pessoa em personagem. Reis, que então vivia no Brasil, retorna a Portugal, quando fica sabendo da morte de seu amigo Fernando Pessoa.

Pessoa ganha autorização para vagar por nove meses como um fantasma, que visita, dialoga e passeia com Reis pelas ruas de Lisboa, no período da ditadura salazarista. A vida de Ricardo Reis sofre rodeios labirínticos na busca de sua identidade, na oscilação entre o amor intenso de Lídia e o pudor de Marcenda e na caracterização da cidade em um momento histórico-político-social crítico.

Esses enredos que cercam a existência de Reis estão espacialmente simbolizados na cidade de Lisboa convertida em labirinto. No início da narrativa, transitar pela área urbana torna-se quase impossível devido à chuva torrencial que atingia o lugar e obrigava os motoristas a testar caminhos, a ziguezaguear por ruas e avenidas, buscando trajetos que permitam chegar a seu destino. Além disso, as portas dos estabelecimentos comerciais, todas fechadas, formam "a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto" (Saramago, 2006c, p.14).

Ao caminhar pelas ruas de Lisboa, embora conhecesse bem o lugar, Ricardo Reis é comparado pelo narrador a um cego que não sabe por onde anda: "Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste" (ibidem, p.87); "aqui precisamente mudam eles [os rumos] de direcção e sentido, o norte chama-se sul, o sul é o norte, parou o sol entre leste e oeste" (ibidem, p.88). Há total desorientação, pois nem mesmo os pontos cardeais podem ser identificados, as direções invertem-se e enganam o transeunte.

Enquanto percorre a área urbana, Reis tem a impressão de estar andando em círculos, pois voltava todas as vezes ao mesmo ponto, "era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim" (ibidem, p.67). A estátua de bronze a que se refere corresponde ao monumento dedicado a Camões,[40] símbolo da literatura e da cultura

40 O monumento, projetado por Vitor Bastos e inaugurado em 1867, encontra-se em Lisboa, na Praça Luís de Camões, também conhecida como Largo de

portuguesas, cantor das glórias lusitanas, época que provoca nostalgia, vontade de retornar ao tempo em que os portugueses se tornaram uma nação notável, respeitada e invejada na Europa – talvez por isso que os caminhos conduzam sempre a Camões –, momento histórico do país que contrasta com a censura, a perseguição, as revoltas contra o regime fascista de Salazar, que provocava medo e fazia ruir a esperança da população.

Nos passeios desorientados, "Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo" (ibidem, p.232), mas aos poucos ele vai percebendo que tais simetrias, quando existem, mais confundem do que orientam.

A certa altura, o narrador supõe um mecanismo que poderia auxiliar os homens na libertação do labirinto do mundo, mas a natureza humana tem dificuldades em praticar a estratégia: "São assim os labirintos, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a mais segura maneira de sair deles é ir andando e virando sempre para o mesmo lado, mas isso, como temos obrigação de saber, é contrário à natureza humana" (ibidem, p.86). O comentário da voz narrativa indica que aos seres humanos lhes apetece experimentar diferentes caminhos e direções (ir adiante, recuar, mudar de lado, desistir, reiniciar, reorganizar a rota), o que os torna, por natureza, indivíduos labirínticos.

Além da área urbana, o cemitério é descrito na narrativa como uma cidade dentro de outra, tão confuso e de difícil circulação quanto o espaço que o cerca. Assim como em *Todos os nomes*, o cemitério parece espelho do território povoado, dando indícios de que, mesmo viva, a população podia considerar-se mortificada por conta dos desmandos da ditadura.

Camões. Há, no centro da praça, uma estátua de bronze, representando o autor de *Os Lusíadas*, com uma coroa de louros na cabeça, vestido com trajes militares, segurando uma espada na mão esquerda e apertando contra o peito, com a mão direita, sua epopeia famosa. Ao redor do pedestal sobre o qual a figura de Camões está assentada há oito estátuas de pedra de lioz que representam nomes ilustres da cultura e das letras portuguesas. A calçada da praça contém imagens alusivas ao mar, sereias e naus, elementos que fazem referência à obra *Os Lusíadas*.

Os espaços interiores, como a casa de Reis, também expressam a imagem do labirinto. Em certo momento, o médico-poeta espera a visita de Marcenda, conjecturando se ela viria a "este lugar fechado e retirado, que é como uma enorme teia de aranha, no centro da qual está à espera uma tarântula ferida" (ibidem, p.247). Caso a jovem fosse corajosa e aparecesse, o dono da casa fica pensando qual seria a melhor maneira de conduzi-la no "labirinto doméstico" (ibidem, p.248). Reis não consegue transformar a casa em um lar, pois não reconhece mais a sua pátria e projeta exteriormente suas inquietações interiores, a indecisão amorosa, a dificuldade de organizar sua vida profissional, as irregularidades do mundo a que ele assiste como um espectador privilegiado e transforma em versos, a sua relação com Fernando Pessoa, as reflexões sobre a morte.

Em outro momento, o narrador menciona um sangrento episódio da Guerra Civil Espanhola, no qual houve o massacre de defensores republicanos e civis feitos prisioneiros por tropas nacionalistas, após a Batalha de Badajoz, em 14 de agosto de 1936. O texto se refere aos cativos como *minotauros*: "Os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo" (ibidem, p.403).

Nesse caso, a associação com o Minotauro deve-se ao fato de que membros da tropa republicana foram encerrados na Praça de Touros e friamente executados a tiros pelos Teseus do exército nacionalista, que apoiaram a instauração da ditadura de Francisco Franco, na Espanha. Assim como fizera Borges em *A casa de Astérion*, Saramago inverte os papéis, fazendo de Minotauro o herói e de Teseu, o algoz. Embora no episódio do romance não se mencione a existência de plateia, a passagem recorda ainda a execução de traidores ou inimigos nas arenas da Roma Antiga para entretenimento da população. No fundo, a narrativa evoca a Batalha de Badajoz para comparar o povo português a prisioneiros que vagam pelas ruas labirínticas de Lisboa e fogem da censura, controle e ameaças de execução perpetradas por Teseus aliados ao regime autoritário salazarista.

Vivendo e observando essas circunstâncias, Fernando Pessoa, em conversa com Reis, revela a maneira melancólica como o médico-poeta interpreta, em suas odes, a realidade circundante e a sua própria condição:

> [...] a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino. (ibidem, p.340)

Por meio dessa concepção, verifica-se que os deuses são submissos a uma instância maior, o destino, implacável, contra o qual não se pode lutar. Contudo, contraditoriamente, parece que o homem é fadado a guerrear contra seu próprio destino, o que faz de sua vida um labirinto existencial.

A análise das narrativas de Borges e Saramago explicita a presença do labirinto como tema e forma de alguns de seus textos. Nos contos de Jorge Luis Borges, ele constitui uma imagem recorrente para representar o universo, convertido na casa de Astérion ou metaforicamente em uma biblioteca, entre outros espaços. O mundo, para o escritor argentino, é um labirinto de proporções gigantescas no qual os homens estão presos. Essa sensação de reclusão resulta da incompreensão das leis que regem o lugar habitado. "O sujeito percebe estar em um labirinto quando a experiência de seu espaço imediato se apresenta como um fragmento de uma trama que ele desconhece" (Almeida, 2017, p.304). Na percepção dos homens, o mundo assemelha-se a uma loteria, pois suas relações parecem estar vinculadas ao acaso, à sorte, o que provoca a impressão babélica, de confusão que domina tudo.

O indivíduo assume uma condição de errância, mas não deixa empreender um trabalho investigativo, buscando encontrar uma explicação, uma justificação para sua existência e para a forma como

o mundo está organizado. Contudo, essas tentativas são sempre frustradas, pois chegam repetidamente a duas conclusões possíveis: não há ordem nenhuma que movimente o universo, ou existe sim uma lógica, um arranjo, mas cujo entendimento foge à capacidade humana, porque o cosmos deve ser obra de divindades, de forças maiores, cujos pensamentos e ações são inacessíveis aos homens. Isso faz com que os errantes se sintam impotentes, angustiados, sem esperanças, melancólicos e solitários. Nessas circunstâncias, "[...] viver é percorrer solitariamente o labirinto, sem porta de saída e sem nenhuma possibilidade de um ato heroico que coloque um ser humano acima dos demais seres ou que dê um significado especial à errância" (Mello, 2007b, p.378).

Assim, "o sujeito do labirinto borgiano não está do lado de fora, perguntando-se pelo caminho que leva a seu centro, mas dentro, desde sempre, resignado a não poder sair" (Schwartz, 2017, p.304). Embora os resultados dessa investigação incessante sobre o mundo levem inevitavelmente às mesmas conclusões, os indivíduos não desistem de procurar uma ordem para o universo, mesmo que essa busca lhes custe todo o tempo de sua existência. Para amenizar a falta de respostas, resta aos homens tentar eles próprios impor uma lógica, uma coerência ao mundo, traçar alguma significação, abolir o absurdo. Para tanto, eles formam grupos – sigilosos, em sua maioria – e criam seus próprios labirintos por meio de diferentes estratégias: a linguagem, a religião, a filosofia, a teologia, a metafisica, a literatura, a história, a arte, a ciência, a cultura. Tentam apreender o mundo em sua totalidade e estabelecer relações de causa e efeito. No entanto, todas essas áreas, segundo os textos de Borges, não passam de invenções. Assim,

> No centro de todas essas ficções se lê aparentemente uma mensagem niilista que não é difícil de formular: o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e codificado pelo esforço criador em categorias morais e intelectuais imutáveis, não é real. É uma invenção dos homens (artistas, teólogos, filósofos, visionários) que se sobrepõe a uma realidade absurda, caótica. (Monegal, 1987, p.74)

Ainda que essas explicações suavizem as inquietações dos homens, eles não conseguem deixar de esquecer de que se trata de algo artificial, que não corresponde ao real sentido do mundo. O pessimismo os invade e, por vezes, percebem que "o heroísmo é aceitar as condições resignadamente e esperar a única porta de saída possível, que é a morte" (Mello, 2007b, p.378).

Em resumo, pode-se dizer que "da visão caótica do universo emerge essa imagem favorita de Borges: o labirinto. O labirinto representa – em maior ou menor medida – o veículo por meio do qual Borges leva sua cosmovisão a quase todos os seus relatos"[41] (Alazraki, 1968, p.52).

Cabe observar como o símbolo do labirinto, enquanto tema, é projetado por meio da forma em ambos os escritores, que se valem da utilização de metáforas, construções sintáticas complexas, adjetivação, descrições de ambientes, subversão da ordem cronológica e monólogo interior, entre outros recursos.

Verifica-se que o labirinto se manifesta na obra dos dois autores a partir de algum acontecimento incomum, insólito, que invade a realidade, seja o aparecimento de ordens secretas, de uma loteria, de um grupo de congressistas, de artigos de enciclopédias ou de livros com combinações de caracteres indecifráveis, seja por meio de um estranho surto de cegueira, do encontro com um verbete de uma anônima que desperta sentimentos inexplicáveis, de um Centro Comercial de dimensões extraordinárias que converte a caverna de Platão em espetáculo, do encontro de uma entidade fictícia com um fantasma e do passeio por uma cidade que devolve os transeuntes sempre ao mesmo ponto.

No entanto, se em Borges o labirinto ganha contornos niilistas, pois não há como os homens encontrarem a saída, em Saramago predomina a visão de labirinto como

41 "*De la visión caótica del universo emerge esa imagen favorita de Borges: el laberinto. El laberinto representa – en mayor o menor medida – el vehículo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos*" (Alazraki, 1968, p.52).

> caminho para o amadurecimento daquele que percorrer suas galerias, haja vista que é um percurso solitário, silencioso e monótono, no qual o itinerante não consegue ver diferenças entre os corredores que percorre. A solidão, a angústia, a repetição, já que o afasta da dispersão do cotidiano, possibilita-lhe um contato consigo mesmo, com sua consciência e, consequentemente, a transformação. A errância pelo labirinto provoca a sensação de estar perdido, condição essencial para a posterior e nova organização interna que possibilitará a "passagem" para uma forma de ser no mundo. (Mello, 2007b, p.377-8)

É exatamente esse processo de transformação por meio dos obstáculos enfrentados, essa trajetória iniciática, que abre gradativamente os olhos dos cegos de *Ensaio sobre a cegueira* para uma nova interpretação do mundo, que provoca o encontro de José consigo mesmo em *Todos os nomes*, que permite a Cipriano Algor salvar sua família da alienação em *A caverna* e que faz Ricardo Reis refletir sobre sua identidade e redescobrir sua pátria. Além disso, nas obras de Saramago parece existir um fio de Ariadne capaz de libertar momentaneamente o homem de sua condição labiríntica. Esse fio consiste na alteridade, no olhar para o outro. Esse fato explica a manutenção da visão da mulher do médico, que pensava mais nos outros do que em si própria, e é comprovado pelos laços de amizade e coletividade que se estabelecem entre o grupo, que parece ser a chave para a libertação do mal branco. Procurar a mulher desconhecida é que desperta iluminações sobre a realidade do Sr. José e permite descobrir quem ele de fato era. Cipriano Algor é influenciado pelo amor à família e pela paixão que passa a nutrir por sua vizinha Isaura. Ricardo Reis descobre aspectos de seu comportamento na companhia do amigo Fernando Pessoa ou das mulheres Lídia e Marcenda, com as quais travou um relacionamento amoroso.

Uma mesma imagem, construída por meio de procedimentos linguísticos semelhantes, desperta, portanto, diferentes conotações nas obras destes dois dédalos da literatura e obriga o leitor a estar atento aos caminhos que vai percorrer pelas páginas labirínticas de Borges e Saramago.

2
LETRAS SINUOSAS: LABIRINTOS ESCRITOS

> *Entrar no labirinto é entrar na obra. Percorrer os corredores, as passagens entrecruzadas, as exasperadas galerias paralelas, é percorrer o discurso. Revisar as salas hexagonais, os patamares, as escadas... é recriar a história. Chegar ao centro – descer à cripta – é encontrar o desenlace: o Enigma.*[1]
>
> Nicolás Rosa

A imagem do labirinto, além de utilizada como uma representação do mundo nas obras de Borges e Saramago, conforme análise efetuada no capítulo anterior, desdobra-se também na tessitura das narrativas e nas reflexões de ambos os escritores sobre a literatura, o ato da escrita e da leitura. A literatura é um labirinto, pois contar histórias envolve a construção de um enredo, isto é, uma rede entrelaçada de acontecimentos, personagens, vozes, tempos e

1 "*Entrar en el laberinto es entrar en la obra. Recorrer los pasillos, los corredores entrecruzados, las exasperadas galerías paralelas, es recorrer el discurso. Revisar las salas hexagonales, los descansos, las escaleras...es recrear la historia. Llegar al centro – descender a la cripta – es encontrar el desenlace: el Enigma*" (Rosa, 1972, p.171).

espaços. A escrita, para os autores em confronto, é sempre um exercício para pensar sobre o mundo, sobre si, sobre o homem, e uma maneira de exorcizar ou, ao menos, compartilhar com o outro que o lê as suas inquietações.

O ato da leitura é análogo ao labirinto, uma vez que o leitor não sabe o que lhe espera, trilha diferentes caminhos interpretativos, mobiliza suas experiências de vida e de outras leituras em busca de chegar ao centro da significação do texto que está diante de si. Os dois escritores, ao estabelecer relações com outras obras, autores ou teorias, mostram-se também leitores e enfatizam os intertextos, demonstrando que a literatura se compõe a partir de um diálogo incessante consigo mesma: um texto conversa com outro, que conversa com outro, que conversa com outro... No caso da produção borgiana, associam-se a essa temática as figuras do livro e da biblioteca, que marcaram a vida do autor argentino.

De acordo com a biografia produzida por Williamson (2011, p.58), Jorge Luis Borges passou seus primeiros anos em uma casa em Palermo (Buenos Aires) que, embora seja hoje um conhecido bairro residencial, na época ficava nos limites da cidade, próximo de uma penitenciária estadual, possuía ainda poucas casas e tinha fama de ser habitado por imigrantes pobres, pequenos criminosos e cafetões. A fim de preservar-se desse entorno, a família mantinha-se isolada em sua residência, o que fez com que Borges transformasse a biblioteca de sua casa em seu refúgio e a leitura em seu principal passatempo. O menino tinha o incentivo do pai, que lhe transmitiu a paixão pela literatura e pela filosofia e estimulou a sua carreira de escritor.

Se essa relação com a biblioteca paterna foi capital para a formação do escritor argentino, como ele próprio reconheceu em diferentes textos e entrevistas, seus horizontes literários – já favorecidos pelo fato de ter tido uma educação bilingue (inglês e espanhol) – se expandiram com o tempo que a família passou na Europa (em busca de um tratamento para a cegueira do pai), que lhe permitiu contato com obras e autores franceses, alemães e espanhóis.

Além disso, Borges trabalhou de 1937 a 1946 como auxiliar em uma biblioteca municipal de Buenos Aires e, em 1955, foi nomeado

diretor da Biblioteca Nacional. Nesse período, paralelamente ao trabalho como bibliotecário, cercado por diferentes volumes, o escritor intensificou suas leituras e produziu muitos de seus poemas, artigos, resenhas, ensaios e contos. Em *Um ensaio autobiográfico*, revela: "Fazia todo o meu trabalho de biblioteca em uma hora e depois me esgueirava para o porão, onde passava as outras cinco horas lendo e escrevendo" (Borges, 2000, p.108-9).

Como se pode notar, conhecendo alguns dados biográficos do autor argentino, é difícil não o associar com a imagem de "um escritor que assumiu o livro como elemento vital, deu à leitura o *status* de extensão da experiência e transformou a biblioteca no seu *habitat*. O livro, a leitura e a biblioteca fundam a imaginação poética de Borges – e parecem se desdobrar, inesgotáveis, nos seus poemas, contos e ensaios" (Olmos, 2008, p.8).

Se Borges herdou do pai a afeição por livros, essa paixão foi complementada do lado materno, com as memórias familiares relatadas pela mãe, Leonor Acevedo, exaltando e dando ares de herói aos seus antepassados guerreiros, militares e militantes políticos. Segundo Ricardo Piglia (1979, p.6), a junção dessa herança genealógica constrói os alicerces da produção borgiana, que contempla o culto aos livros e o culto à coragem. Dessa forma, essa linhagem congrega em Borges o relato oral, origem da literatura, e a escrita, assim como acontecimentos reais e figuras verídicas descritos com imaginação, (con)fundindo o real e o inventado.

Uma das reflexões do escritor argentino sobre a literatura está contida no conto *O livro de areia*, que dá nome à última coletânea de narrativas curtas publicadas por Borges. O texto inicia com o seguinte parágrafo:

> A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar minha narrativa. Afirmar que é verídica é agora uma convenção de

toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é verídica.[2] (Borges, 2011, p.100)

O primeiro período retoma o *mise en abîme* labiríntico e destaca os referenciais que formam um sólido geométrico, provavelmente na tentativa de descrever o livro anunciado no título do conto. O trecho seguinte traz os bastidores da escrita para o texto, uma vez que o leitor acompanha as reflexões do narrador de como iniciar a narrativa, demonstrando que escrever envolve raciocínio, lógica, escolha e tomada de decisões, pois, conforme ensina Antonio Candido (1981, p.34), o que caracteriza o texto literário não é somente o conteúdo (aspectos da realidade, social ou individual), *o que* se diz, mas principalmente, a forma composicional, *o como* se diz (a fórmula que obteve para plasmar elementos não literários), a articulação das palavras, o plano da expressão, que provoca efeitos estéticos.

A última parte do parágrafo é uma provocação sobre o que pode ou não ser considerado verídico, real, ou fantástico, imaginário, já que, como aparecera em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, as disciplinas que o homem utiliza para compreender e explicar a realidade não passam de criações, de visões fragmentadas de um todo inexplicável, cuja leis de funcionamento, se é que existem, são inescrutáveis aos seres humanos.

Vale lembrar que, consoante às ideias de Tzvetan Todorov, o que define o fantástico na literatura é a inserção, em um mundo semelhante ao que nos cerca, de um acontecimento ou de seres que não podem ser justificados ou explicados pela ordem que rege tal mundo. Essa situação pode ser interpretada de duas maneiras: "ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu

---

2 "*La línea consta de un número infinito de puntos: el plano, de un número infinito de líneas; el volumen de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes… No, decididamente no es éste, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico*" (Borges, 1994, p.68).

realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos" (Todorov, 2007, p.30)

Como se observa, a noção de fantástico liga-se intimamente àquilo que é real ou imaginário e encaixa-se perfeitamente ao enredo do conto em questão. O narrador de *O livro de areia* relata que um dia batera em sua porta um vendedor de bíblias escocês. Ao recusar o produto, alegando possuir exemplares de diferentes versões bíblicas (John Wycliffe, Cipriano de Valera, Lutero, Vulgata), o homem ofereceu-lhe um livro sagrado, adquirido na Índia.

As características peculiares da obra é que conferem o tom fantástico ao conto. Tratava-se de um livro pesado cujo texto (uma tipografia gasta, pobre e de caracteres estranhos) estava dividido em duas colunas e em versículos (lembrando uma bíblia, enciclopédia ou dicionário). Continha as inscrições *Holy Writ*, na lombada, e *Bombay* (Mumbai), e ainda apresentava algumas ilustrações. Contudo, o que mais intrigou o comprador foi a maneira como estava organizada a numeração das páginas: "No canto superior das páginas, havia algarismos arábicos. Chamou minha atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso era numerado com oito algarismos"[3] (Borges, 2011, p.101).

Além do ilogismo na ordenação dos números, o vendedor advertiu que prestasse muita atenção à página, pois não mais a encontraria depois de fechar o livro, o que pôde confirmar o comprador, ao fechar o volume e tentar, inutilmente, encontrar a mesma folha. Intensificou a admiração o fato de não ser possível acessar nem a primeira, tampouco a última página da obra, porque sempre surgiam novas folhas entre a capa e as mãos. Exatamente por essa característica o ex-dono do volume o batizara de "*O livro de areia*", uma vez que tanto a areia quanto o exemplar não continham princípio ou fim. A numeração arbitrária, de acordo com o escocês, talvez servisse

3 "*En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas. Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras*" (Borges, 1994, p.69).

para mostrar que os termos de uma série infinita podem ser ocupados por qualquer número.

A perplexidade diante do volume de folhas incalculáveis levou o narrador a adquiri-lo, dando em troca a *Bíblia* de Wycliffe em letra gótica e uma quantia em dinheiro. Sem mostrar a obra a ninguém, com medo de ser roubado ou de ter sido enganado, o comprador afastou-se de tudo e gastava o seu tempo folheando o livro e investigando se não havia nele nenhum truque, sem encontrar qualquer artifício. Quando dormia, o volume tomava os seus sonhos.

Diante da monstruosidade da obra, o homem cogitou queimar o livro, mas a combustão e a fumaça de páginas infinitas poderiam sufocar o planeta. Assim, decidiu abandoná-lo entre os muitos exemplares da Biblioteca Nacional, onde trabalhara antes de se aposentar. Largou a obra entre mapas e periódicos, numa estante qualquer para não mais encontrá-la.

O livro de areia do conto, visto como uma metáfora da literatura, desperta algumas reflexões. Em primeiro lugar, a sacralidade do volume – inserido entre o conjunto de bíblias do vendedor e visto como um amuleto pelo antigo dono indiano – recorda a aura que, segundo Walter Benjamin (2000, p.222) possuíam as obras de arte antes da reprodutibilidade técnica, uma vez que nasceram para ser utilizadas inicialmente em rituais mágicos e religiosos.

Além disso, interessa notar que os livros sagrados de diferentes religiões relacionam a palavra, a linguagem verbal, à criação de mundos por um deus. Margarida Petter (2010, p.11) cita que, para o Komo, uma escola de iniciação da savana sudanesa, a palavra era reservada a Deus, que a utilizava como instrumento para a suas criações, "o que Maa Ngala (Deus) diz é". No livro bíblico de Gênesis, tudo se origina a partir da voz e da palavra de Deus: "Deus disse: Faça-se a luz. E a luz foi feita" (Gênesis 1, 3). No Novo Testamento, o cumprimento da promessa do envio de um Messias, Jesus Cristo, é anunciado pela frase "E o verbo se fez carne" (João 1, 14).

Essa força criadora da palavra é a base da literatura, cujo deus é o escritor, de quem emanam as fabulações e as vozes textuais. A palavra exerce um fascínio sobre o homem, pois "permite não só

nomear/criar/transformar o universo real, mas também possibilita trocar experiências, falar sobre o que existiu, poderá vir a existir, e até mesmo imaginar o que não precisa nem pode existir" (Petter, 2010, p.11).

Além desse caráter sagrado, dadas a divisão do texto em colunas e as ilustrações, o livro de areia é associado ao dicionário – que reúne o léxico de uma língua e contém os significados virtuais das palavras, explorados pela literatura – e lembra as enciclopédias, símbolo da compilação do conhecimento e que foram intensamente objetos de leitura de Borges.

A areia, devido ao incalculável número de seus grãos, representa a infinitude, conecta-se à multiplicação das páginas e à ausência de princípio ou fim do livro. Essas características estendem-se à literatura, cuja origem (primeiro livro, primeiro autor) não é possível precisar, assim como o seu fim, uma vez que, enquanto houver homens, haverá quem expresse sentimentos, reflexões e mundos imaginários por meio da escrita.

A proliferação de folhas do livro marca o constante exercício literário e a publicação de novas obras. A numeração das páginas – que brinca com os algarismos, que são sempre os mesmos, mas que rearranjados ou repetidos expressam numerais diferentes – reflete a forma como textos literários são concebidos. Analisando-se a história da literatura, é possível perceber que os temas motivadores da escrita são, em suma, as inquietações humanas (o amor, a vida, a morte, o futuro etc.) e a interpretação da realidade circundante. O que faz com que esses temas sejam reinventados a cada obra é o tratamento linguístico, a organização e a disposição dos elementos. O conto faz pensar que são incomensuráveis as combinações de recursos, o que faz com que a composição literária se multiplique infinitamente. Observe-se a menção ao livro *As mil e uma noites* no conto, que, de alguma forma, faz lembrar a multiplicação das histórias e o jogo de expectativas do leitor/ouvinte, artifícios usados por Sherazade para livrar-se da morte.

A maneira como o narrador se comporta diante do livro de areia permite tecer algumas considerações sobre a leitura, que não deixa

de ser um ritual, já que o leitor, ao iniciar uma narrativa, firma com ela um pacto ou um contrato, cuja cláusula obrigatória é acreditar no mundo que se cria diante de seus olhos, buscar a verossimilhança, sem questionar o possível caráter fantasioso que a obra possa apresentar, ou seja, o leitor compromete-se a estabelecer com o texto literário uma cumplicidade distinta da que mantém com a realidade, já que esta última, segundo percebe o comprador do conto, é infamada, corrompida, ou melhor, transfigurada pela escrita. Não à toa uma das imagens gravadas no livro é uma máscara, que reflete a mimese (imitação), o disfarce do real, promovido pela literatura. Segundo as lições de Monegal (1980, p.179), "a literatura fantástica vale-se de ficções não para evadir-se da realidade, mas para expressar uma visão mais profunda e complexa da realidade".

Outro aspecto curioso é que cada vez que o livro de areia é aberto, a leitura se renova, o leitor vê algo distinto. Italo Calvino (2007, p.11-2) defendendo a leitura dos clássicos, isto é, textos de notável qualidade literária, salienta que toda leitura ou releitura deles provoca descobertas, pois uma boa obra nunca termina de dizer o que tem a dizer; revela-se sempre nova, inesperada, inédita.

Manifesta-se no conto também a percepção dos efeitos que a leitura provoca no leitor. O comprador percebe-se modificado a partir de seu contato com o texto. Mesmo distante, o livro continua a existir em sua memória, atrai-o a ponto de fazê-lo prisioneiro e roubar-lhe o sono, tamanha a curiosidade que a obra desperta. Nesse caso, o narrador sente algo perturbador, mas a obra literária, por meio de sua organização interna e linguística, é capaz de produzir efeitos estéticos, prazer (hedonismo) ou alívio das tensões da alma humana (catarse), como postulou Aristóteles em sua *Arte poética* (2007), e ainda a desautomatização do olhar sobre a realidade (segundo ideias defendidas pelos formalistas russos).[4] É a literatura que, de acordo

4 Segundo Massaud Moisés (2004, p.126-7), o formalismo russo foi uma tendência crítica surgida na Rússia, nos anos 1914-1915, que considerava que "a crítica deve preocupar-se exclusivamente com a obra literária, e afastar o enfoque psicológico, filosófico ou sociológico, limitar-se a descrever a arquitetura do texto em termos técnicos, segundo um método imanente [...] nutriam

com Candido (2002, p.80), supre a necessidade de ficção e fantasia dos homens e possui caráter humanizador (idem, 1995, p.42). Embora não tenha função utilitária, por ser uma arte, proporciona formação intelectual, moral e cultural.

O livro de areia do conto borgiano flerta seguramente com o livro infinito de Stéphane Mallarmé,[5] poeta e estudioso francês que expôs tanto em seus escritos críticos quanto em sua correspondência a intenção de criar um livro que contivesse potencialmente todos os poemas possíveis e não permitisse ser lido duas vezes da mesma forma, o que faria com que jamais se esgotasse e apresentasse infinitas possibilidades de leitura, tal qual o livro de areia. A obra idealizada por Mallarmé proporcionaria a plurissignificação, a quebra da linearidade da leitura e estimularia a interatividade, pois, em uma espécie de jogo labiríntico, o leitor comporia ao acaso o seu trajeto na fruição do texto. Os diferentes caminhos percorridos supostamente propiciariam a leitura total e absoluta. Muitas das ideias do autor francês parecem antecipar o surgimento dos hipertextos e a virtualidade oferecida pelas tecnologias eletrônicas.

Interessa notar ainda que, na análise da capa e do interior do livro de areia, o comprador não identifica o autor da obra, o que provoca uma discussão sobre a questão da autoria. Sem a obrigação de uma experiência linear e consideradas as diversas possibilidades de leitura, o leitor se torna, como queria Mallarmé, um operador, ou uma espécie de coautor. Afirma Borges (1986, p.28-9) que "pegar num livro e abri-lo mantém a possibilidade do acontecimento estético. O que são as palavras encostadas umas às outras num livro? O que são esses símbolos mortos? Absolutamente nada. O que é um livro, se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos acontece uma coisa extraordinária".

---

a esperança de chegar a uma ciência da Literatura, que tivesse por objeto não a Literatura, mas a 'literariedade' do texto, ou seja, aquilo que torna literária determinada obra".

5 Os pressupostos sobre a ideia fixa de compor um livro infinito estão espalhados pelos escritos de Mallarmé, em especial nas obras *Divagações* (2010) e *Um lance de dados* (2013).

As considerações de Borges sobre o livro deixam entrever que é no ato da leitura, no contato entre o texto (produzido por um autor) e o leitor (carregado por suas experiências) que os símbolos mortos da página ganham vida e significação, que a magia da literatura acontece. Uma vez que no conto *O livro de areia* importa pouco a autoria, a ênfase recai no texto e no protagonismo do leitor, fatores que se alinham, de alguma forma, às elucubrações de Roland Barthes sobre a morte do autor. O crítico defende que "um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas" (Barthes, 2012, p.62). Essa unicidade significativa não ocorre, pois a interpretação depende também das ações e do envolvimento do leitor, o qual "é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino" (ibidem, p.64).

Sendo *O livro de areia* uma das últimas publicações de Borges, é preciso notar que todas essas reflexões sobre a literatura, a escrita e a leitura sintetizadas nesse conto decorrem de discussões presentes nas narrativas curtas produzidas anteriormente pelo autor argentino. O livro *Ficções*, por exemplo, desde o título não esconde o seu caráter imaginativo, de um construto linguístico. Corrobora e intensifica essa significação a rubrica sob a qual estão agrupados os contos da segunda parte da obra, *Artifícios*, termo que sugere a manipulação da linguagem literária.

Em *Ficções* encontra-se o conto *A biblioteca de Babel*, o qual, além da representação labiríntica, comentada no capítulo anterior, contém algumas observações de ordem metalinguística dissolvidas no texto. O substantivo núcleo do título (biblioteca) já associa a narrativa ao universo da escrita, ao passo que a locução adjetiva (de Babel) remete ao mito bíblico da confusão e surgimento das diversas línguas. A biblioteca manifesta a infinitude em sua arquitetura, simetria e disposição dos materiais. A textualidade das obras é discutida a partir dos caracteres que as formam. De acordo com as observações do bibliotecário narrador, apesar da aparente natureza informe e caótica dos livros, há algo recorrente quanto à sua gênese:

todos se formam por meio da combinação ou repetição de 25 símbolos: as 22 letras do alfabeto, a vírgula, o ponto e o espaço.

Se cada obra dessa biblioteca apresenta um rearranjo distinto dos caracteres, não há livros idênticos. Nota-se uma reflexão sobre a linguagem e uma exaltação da economia linguística, pois um número definido de símbolos reordena-se e origina vocábulos, frases, textos e, inclusive, diferentes idiomas:

> Durante muito tempo, acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem bem diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que, noventa andares mais acima, é incompreensível.[6] (Borges, 2016, p.72)

Nesse fragmento exprime-se que o mesmo alfabeto e os mesmos símbolos formam palavras em diferentes línguas, que são incompreendidas por quem não as conhece. Destaca também as variações diacrônica (ou histórica), diatópica (ou geográfica) e diastrática (ou sociocultural)[7] que sofrem as línguas.

Além de considerar preciosos os volumes e de haver indivíduos que se ajoelham diante de algumas obras, o que lhes confere um *status* de sacralidade, os habitantes da biblioteca acreditam que a escrita é capaz de explicar a vida, por isso peregrinam em busca do livro dos livros, o catálogo dos catálogos, um volume que seja a chave e o compêndio dos demais, o livro total, que contenha revelações sobre o futuro e o destino individual e coletivo. Essa procura revela que os homens interpretam a existência como um enigma e veem a escrita

---

6 "*Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible*" (Borges, 1994, p.467).

7 Sobre as variações linguísticas, pode-se consultar os estudos do linguista Marcos Bagno (2007), tais como *Nada na língua é por acaso*.

como um artificio capaz de oferecer respostas, organizar o pensamento, auxiliar a compreensão de si e do mundo.

A existência de uma obra total relaciona-se à "ideia de um *Liber mundi* (livro do mundo), no qual estaria registrada a totalidade de todas as leis, das quais se serviu a inteligência divina na criação do mundo" (Becker, 1999, p.170) ou objeto em que os deuses anotaram o destino de cada indivíduo ou utilizam para se comunicar com suas criaturas. Recorde-se, por exemplo, o relato bíblico de Deus entregando as tábuas das leis (dez mandamentos) a Moisés (Êxodo 24, 12), ou o *Livro da Vida* (Apocalipse 20, 15), no qual estariam registrados os nomes dos eleitos, dos merecedores de salvação.

Juan Eduardo Cirlot (1984, p.347) destaca que a doutrina de *Mohyddin ibn Arabi* concebe o universo como um imenso livro, escrito com a tinta da pena divina e cujos caracteres representam um rascunho das criaturas, as quais ganham existência depois de receber o sopro divino. A literatura funciona de forma análoga. A imaginação de um deus-autor cria um universo que se concretiza pela escrita e se atualiza pela leitura.

Abra-se um parêntese para ressaltar que os textos divinos enigmáticos estão presentes em outros contos borgianos, como *A escrita do deus*. Essa narrativa dá voz a um mago maia que foi encarcerado por um colonizador em uma prisão circular subterrânea de pedra, cortada no meio por um muro, que divide o espaço em duas partes: uma habitada por Tzinacán e a outra, por um jaguar. Os prisioneiros ficam imersos na escuridão, que se dissipa apenas ao meio-dia, quando um carcereiro abre um alçapão para fornecer água e alimentos, momento em que o mago consegue visualizar o animal através de uma abertura preenchida com barras na parte inferior da parede divisória.

Encerrado nesse calabouço, Tzinacán recorda a crença de que, ciente das desventuras que aconteceriam no fim dos tempos, um deus, no dia da criação, teria deixado uma mensagem secreta capaz de exorcizar os males. Sendo o último sacerdote de seu povo, o mago julgou-se o destinatário dessa inscrição, o que o fez acreditar que a escrita de deus poderia estar nas manchas na pele do jaguar, que passam a ser analisadas em busca da frase mágica:

> Dediquei longos anos a aprender a ordem e a configuração das manchas. Cada cega jornada me concedia um instante de luz, e assim pude fixar na mente as negras formas que riscavam o pelo amarelo. Algumas incluíam pontos; outras formavam raias transversais na face inferior das pernas; outras, anulares, se repetiam. Talvez fossem um mesmo som ou uma mesma palavra. Muitas tinham bordas vermelhas.[8] (Borges, 2017, p.106)

O mago tentava converter as manchas do tigre em linguagem. Nessa perspectiva, o mundo e a natureza se transformam em registros passíveis de leitura, em um texto divino a ser decifrado, lido. Os homens são projeções da mente, da imaginação de um deus, que os concebe e contempla.

A empreita de Tzinacán provoca-lhe uma experiência mística. Primeiramente, em um labirinto onírico, cada vez que dorme, o mago se vê sufocado por grãos de areia, que se multiplicam a cada sonho. Na sequência, ele tem sua fusão com a divindade quando se sente cercado por uma roda infinita que lhe permitiu a compreensão de todas as coisas, inclusive da escrita do tigre, uma frase constituída de quarenta sílabas e catorze palavras.

Mesmo sabendo que proferir a sentença lhe conferiria poderes ilimitados, a revelação dos segredos faz o mago reconhecer a insignificância dos homens diante da grandiosidade do universo. Ele entende que "um homem se confunde, gradualmente, com a forma de seu destino; um homem é, afinal, suas circunstâncias"[9] (ibidem, p.108). Sendo a morte a circunstância e o destino que irmana todos os seres humanos, expressa-se a ideia panteísta de que qualquer um

---

8 "*Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos*" (Borges, 1994, p.597).

9 "*Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias*" (Borges, 1994, p.598).

deles represente todos, noção que, de acordo com Alazraki (1968, p.63), reduz os indivíduos a uma identidade geral, anula a identidade individual, o que também faz com que qualquer homem seja todos os homens ou seja ninguém. Diante das descobertas, Tzinacán fica inerte e passa os dias a contemplar a escuridão.

Fechando o parêntese e retornando à Biblioteca de Babel, a procura pelo livro total revela o horizonte de expectativa envolvido na leitura, pois o tempo todo os indivíduos procuram estabelecer conexões entre as letras da capa e do dorso das obras com o conteúdo que guardam em suas páginas, situação comum a qualquer leitor. A plurissignificação perpassa também o conto. Em determinado momento, ao afirmar que não há combinação de caracteres que não tenha sido prevista pela biblioteca e inserida em um de seus volumes, faz-se o seguinte comentário: "Um número *n* de linguagens possíveis usa o mesmo vocabulário; em alguns, o símbolo *biblioteca* admite a correta definição 'ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais', mas *biblioteca* é pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa, e as sete palavras que a definem tem outro valor. Você, que me lê, tem certeza de entender minha linguagem?"[10] (Borges, 2016, p.78).

Com essas considerações, o narrador ressalta que determinada palavra, embora possa ter virtualmente uma série de significados, assume um determinado sentido nos textos dependendo da escolha do autor, do contexto e da sua relação com os demais termos. É o que ocorre com o vocábulo *biblioteca*, que mobiliza, no conto, não apenas a ideia de uma coleção de livros, mas também um sistema de galerias hexagonais. As palavras podem funcionar como índices para simbolizar algo. Nesse caso, a biblioteca é uma imagem para o universo, seja real ou construído pela escrita. Essa oscilação significativa é que faz o narrador dirigir-se ao leitor e confirmar se efetivamente a comunicação está sendo estabelecida.

---

10 *"Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?"* (Borges, 1994, p.470).

Se o livro total, que explica o funcionamento desse universo-biblioteca, não é encontrado, a necessidade humana de compreender a ordem que rege o mundo transforma a literatura em um espaço para representar esse mundo e as inquietações de seus habitantes, para investigar suas leis ou para construir uma realidade paralela que seja harmônica. A vontade de conhecer os segredos do universo leva os escritores, mesmo que inconscientemente, a formar uma espécie de associação, de *congresso* (recordando o conto borgiano), de sociedade, que utiliza a literatura como forma de organizar e explicar o caos do mundo, conforme se nota em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, narrativa que relata a união de diferentes áreas e profissionais a fim de construir um planeta, um universo ideal, ao qual os homens consigam atribuir sentido.

No que tange à literatura de Tlön, "é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros sejam assinados. Não existe o conceito de plágio: ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo"[11] (ibidem, p.26). Nesse sentido, a concepção de literatura do argentino preza por uma visão coletiva e um diálogo infinito entre os textos, aproximando-se da ideia defendida por Tiphaine Samoyault (2008, p.51) de que a intertextualidade constitui a memória da literatura: "os textos tornam-se fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam patrimônio que pertencerá a todos".

Jorge Luis Borges compreende que "a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens" (ibidem, p.9). É por isso que sua obra compõe uma espécie de biblioteca, pois suas produções, sejam poéticas, críticas ou narrativas, dialogam com outros autores, disciplinas e teorias ou mesmo com seus próprios textos. Esse procedimento provoca uma estrutura labiríntica e o

---

11 "*es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo*" (Borges, 1994, p.439).

mencionado efeito de uma matriosca ou de uma caixa chinesa, já que um autor/texto dialoga com outro, que cita outro e assim sucessivamente, em uma sequência incessante. Há sempre uma narrativa escondida dentro de outra.

Se todo texto remete a outro, mesmo que inconscientemente, como poderia ser definida a noção de originalidade? É o que se discute em *Pierre Menard, autor do Quixote*. Assim como em outros contos, este texto apresenta outro traço labiríntico estrutural da obra de Borges. O argentino cria armadilhas para o leitor, fazendo-lhe percorrer caminhos que não levam a nenhum lugar, na medida em que cita, entre obras e escritores reais, textos e autores que não existem empiricamente. A simulação desses materiais ficcionais leva quem lê a buscar essas supostas referências e intertextos para interpretar adequadamente o conto, quando descobre que são invenções da mente do argentino.

Muitas das narrativas borgianas partem de resumos, resenhas, notas, catálogos ou biografias de escritores e livros que não passam de criações literárias e que convivem com textos ou teorias que efetivamente fazem parte da realidade. Há, portanto, uma ruptura de limites entre o real e o ficcional. O ficcional ganha contornos de realidade, ao passo que o real se transmuta em ficção, ao habitar as páginas das narrativas.

Esse gosto por criar autores que ganham vida pelas letras impressas no papel manifesta-se, por exemplo, em *Pierre Menard, autor do Quixote* e também em *Exame da obra de Herbert Quain*. Ambos os contos contêm uma enumeração e comentários de obras desses dois autores que não têm existência além do texto. Neste último conto, o narrador anuncia a morte de Quain e, diante do descrédito que o Suplemento Literário do jornal *Times* deu à notícia, decide redigir uma espécie de ensaio, apresentando as obras do defunto.

Herbert Quain julgava-se um escritor medíocre, porém acreditava que suas obras podiam parecer admiráveis pelo caráter experimental delas, que gerava no leitor algum tipo de novidade. Para ele, não existia disciplina inferior à história, pois discordava da ideia de que essa área fosse um registro objetivo de fatos: assim como

qualquer outra teoria, não passava de uma narrativa, uma invenção. Defendia que a literatura não precisava exibir rebuscamento (uma conversa de rua poderia ser bem-vinda nas obras) e defendia que a configuração estética deveria provocar algum tipo um assombro. Todas essas ponderações podem, sem dificuldade, se referir à própria produção borgiana.

A primeira obra de Herbert resenhada no conto é *The God of the Labyrinth*, um romance policial. O resenhista destaca como aspecto negativo as descrições muito pormenorizadas. Purificada dos detalhes, a obra tem início com um assassinato, desenvolve-se com a discussão e investigação do crime e se encerra com uma solução, seguindo, portanto, a clássica estrutura das narrativas policiais. Contudo, nas últimas linhas do texto é apontado que não fora casual o encontro dos jogadores de xadrez da história, como todos pensaram, o que invalida a solução do caso, faz o leitor reler a narrativa e descobrir a verdadeira resposta, que o detetive não foi capaz de encontrar. A imagem labiríntica está no título, no jogo, nos raciocínios para desvendar o crime e também na leitura, já que o leitor modifica o desfecho da história.

O segundo romance de Quain comentado é *April March,* que significa literalmente *Abril março*. Trata-se de uma obra cujos acontecimentos são narrados de forma regressiva e ramificada. O primeiro capítulo descreve um diálogo entre dois desconhecidos na plataforma de uma estação. O segundo, terceiro e quarto capítulos são três versões do que teria acontecido na véspera do encontro. Essas três variantes da véspera ganham também três versões, o que faz a obra totalizar treze capítulos e desdobrar-se em nove romances, formados por três capítulos cada um. "Desses romances, um é de caráter simbólico; outro, sobrenatural; outro, policial; outro, psicológico; outro, comunista; outro, anticomunista etc."[12] (ibidem, p.65). Esse romance apócrifo brinca com noções recorrentes nos contos

12 "*De esas novelas, una es de carácter simbólico, otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera*" (Borges, 1994, p.462-3).

borgianos já comentadas anteriormente: a simetria, o jogo de combinações possíveis, leis arbitrárias, os diferentes temas e gêneros, o questionamento do tempo e da ordem cronológica, as ramificações, as infinitas possibilidades de contar o mesmo fato, que se renova, dependendo da perspectiva adotada.

Na sequência, os comentários são de *The Secret Mirror*, uma comédia heroica – gênero um tanto heterodoxo – composta por dois atos. O que chama atenção é que o autor da primeira parte da peça surge na segunda escrevendo o primeiro ato, cujos personagens reaparecem com nomes e histórias diferentes no segundo ato. O texto chegou a ser classificado como freudiano, referência para a discussão de um *alter ego*, de dupla identidade.

O último texto produzido por Herbert Quain antes de sua morte foi *Statements*, uma obra em que o autor apresenta oito argumentos (enredos) para narrativas, que não foram propositadamente desenvolvidos. O narrador do conto afirma que de um desses argumentos extraiu *As ruínas circulares* do livro *O jardim de veredas que se bifurcam*, o que faz com que se suponha que a voz narrativa do ensaio e apreciadora das obras de Quain é o próprio Borges, criando um simulacro de si mesmo. Aí está uma vez mais uma narrativa dentro de outra e o jogo entre real e ficcional, por meio dessa autorreferência.

As ideias contidas nessa resenha sobre as obras de Quain aplicam-se aos contos do próprio Borges. O leitor que soluciona um caso policial de *The God of the Labyrinth* parece remeter à narrativa *A morte e a bússola*, na qual o detetive do caso é a própria vítima. *April March* recorda os questionamentos sobre o tempo, as incessantes combinações presentes, por exemplo, nas obras da biblioteca de Babel e nas páginas do livro de areia. *The Secret Mirror,* que contém uma reflexão sobre realidades espelhadas, faz lembrar *As ruínas circulares*, na qual um homem descobre que é o sonho de outro homem, que é, por sua vez, o sonho de outro e assim sucessivamente, em um jogo infinito. Por fim, *Statements* é a expressão de um dos procedimentos adotados por Borges em suas narrativas: a construção de contos que descrevem, sem desenvolver, argumentos de textos apócrifos. É o que acontece com os supostos livros de Herbert Quain,

com a enciclopédia tlöniana, com o Quixote de Menard ou com o acervo da Babel. Assim, o argentino constrói uma biblioteca composta por obras que nunca foram escritas. O próprio autor declara, no prólogo ao primeiro conjunto de contos de *Ficções*, seu gosto por criar textos a partir de notas sobre livros imaginários: "Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espraiar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário"[13] (ibidem, p.11).

Autores e obras ficcionais estão presentes também no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, que tem início de forma semelhante a *Herbert Quain*. O narrador resolve retificar os erros de um catálogo publicado sobre as obras de Menard. Para isso, compõe uma lista expondo e fazendo breves comentários de todas as produções do escritor francês (sonetos, monografias, artigos, traduções, prefácios, notas, definições, réplicas etc.) que, além de versos, era afeito a textos críticos e técnicos. Na sequência da descrição dessa lista bibliográfica, o leitor é informado que, além dessas obras visíveis, há uma invisível, a mais significativa: a escrita de alguns trechos e capítulos de *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes. Conforme explica o narrador, não se tratava de uma paródia, um pastiche, uma paráfrase. Sem fazer uma transcrição mecânica, uma cópia, a ambição de Menard era escrever páginas que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com o Quixote original.

Contudo, ao longo do processo de composição, Menard chega à conclusão de que sua empreitada era impossível, pois não havia possibilidade de ignorar os trezentos anos que separariam o seu Quixote, no século XX, do de Cervantes, do século XVII. Se a obra primeira constituía uma crítica às novelas de cavalaria, tendo como pano de fundo a Idade Média, o segundo Quixote estaria inserido

13 "*Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario*" (Borges, 1994, p.429).

em outro contexto histórico-social, sem "ciganices, nem conquistadores, nem místicos, nem Filipe II, nem autos de fé"[14] (ibidem, p.41). Dessa maneira, "ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard"[15] (ibidem, p.39).

Essas reflexões do autor fazem supor que sua produção de um novo Quixote consistiria em uma reescritura. Entretanto, ao cotejar a obra de Cervantes com a de Menard, observa-se que esta última é uma cópia *ipsis litteris* daquela. Para comprovar, o narrador cita um trecho que se repete de forma idêntica em ambas: "... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro"[16] (ibidem, p.43).

Verifica-se que, com essa situação, o conto questiona as noções de originalidade, autoria, autonomia dos textos e modos de leitura de obras literárias. Seria legítima a obra de Menard ou constituiria um plágio? Apesar da identidade das palavras, as narrativas tornam-se distintas, pois estão inseridas em contextos, tempos e espaços diferentes, o que produz uma interpretação nova. O sentido, portanto, não reside, única e exclusivamente, na materialidade do texto, mas está intimamente atrelado ao olhar do leitor, que leva para a leitura suas experiências, ideologias, contexto, bagagem literária.

Sob essa perspectiva, se cada leitor se confronta com uma obra a partir de vivências particulares, isso faz com que, baseando-se no que ela apresenta, cada vez que o texto é lido por um indivíduo diferente, se abram caminhos diversos, gere-se uma nova interpretação,

---

14 "*gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe*" (Borges, 1994, p.448).

15 "*Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo – por consiguiente, menos interesante – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*" (Borges, 1994, p.447).

16 "*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*" (Borges, 1994, p.449).

e multipliquem-se infinitamente as possibilidades de leitura. Ainda que o texto seja revisitado pelo mesmo leitor, a leitura será outra porque o ser que entra em contato possui novas experiências, ideia que se aproxima do que afirma Calvino (2007, p.11): "Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo". A teoria faz lembrar também do rio de Heráclito, pensador muitas vezes citado nos ensaios de Borges. Segundo o filósofo, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, pois as águas, em constante movimento, já não serão as mesmas, bem como o banhista que a cada momento sofre transformações físicas, psicológicas, intelectuais.

O narrador do conto avalia que, apesar de verbalmente idênticos, o Quixote de Menard é mais rico que o de Cervantes. Essa informação paradoxal deve ser entendida a partir do anacronismo e do deslocamento da obra para um novo olhar, um novo contexto. Por essa razão é que, no trecho cotejado, há uma dupla interpretação da história. Se no texto cervantino louva-se a história enquanto *mãe da verdade*, na narrativa de Menard essa ideia torna-se assombrosa, na medida em que "a verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu"[17] (Borges, 2016, p.43). Assim, os conceitos de verdade e história são relativizados, uma vez que, como já apresentado em Tlön, não passam de discursos, de tentativas de explicação sempre contaminadas pela perspectiva adotada por quem as produz. É por isso que o Quixote de Menard, segundo o narrador, confere ao romance histórico um sentido novo.

Por meio desse conto, Jorge Luis Borges reflete sobre a questão da autoria, que já aparecia na narrativa cervantina. O capítulo IX, do qual foi extraído o fragmento cotejado, discute a pluralidade de vozes que marcam o Quixote primeiro: há um narrador que relata uma parte da história do cavaleiro; na sequência os fatos são narrados por um historiador árabe e ainda há a intervenção de um tradutor.

17 "*La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió*" (Borges, 1994, p.449).

Nessas circunstâncias, é possível questionar a quem seria atribuída a autoria e qual critério adotar para sustentar tal decisão.

O conto *Pierre Menard* também põe em xeque o conceito de originalidade, tendo em vista que a obra do escritor francês é uma reescritura do texto de Cervantes, o que lembra a ausência de plágio que existia em Tlön. Entretanto, com essa ideia, Borges não está defendendo a produção de cópias *ipsis litteris*, mas sim enfatizando o caráter dialógico e intertextual da literatura, a ideia de que uma obra, implícita ou explicitamente, estabelece sempre uma relação com outras obras:

> Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais como verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo reprodução pura e simples ou adoção plena. (Samoyault, 2008, p.9)

Samoyault, nesse trecho, destaca a aproximação, os graus de parentesco existentes entre os textos por meio da imagem de uma árvore genealógica, formada por um emaranhado de galhos, raízes e rizomas, o que confere à literatura um aspecto labiríntico e infinito: um texto dialoga com outro, que dialoga com outro que, por sua vez, dialoga com os dois anteriores e com outro, e assim sucessivamente.

Esse contato entre as obras, segundo considerações de Gérard Genette (2010), Ingedore G. Villaça Koch (2007) e Tiphaine Samoyault (2008), pode prestar-se a múltiplas funções, entre outras: resgatar um texto do passado e trazê-lo ao presente, à mente do leitor, a fim de estabelecer relações de analogia, de semelhanças ou de contrastes; demonstrar apreço; traçar uma crítica; negá-lo; complementá-lo; produzir um efeito cômico. Assim, dependendo

do propósito, são utilizados diferentes procedimentos: paráfrases, pastiches, paródias, citações, referências, alusões etc. Todas essas técnicas intertextuais fazem com que a interpretação dos textos vá sempre se renovando, ganhando novas perspectivas, como ocorreu com o *Quixote* de Menard ou com os livros da *Biblioteca de Babel*, sobre os quais afirma o narrador que "correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira"[18] (Borges, 2016, p.77).

Por conta dessa interação entre os textos, Samoyault (2008, p.47) considera que a intertextualidade é a memória da literatura:

> A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos, de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si.

As obras em contato, uma que se soma à outra, um volume que se interpõe entre outros, vão constituindo simbolicamente uma biblioteca. É nesse sentido que Roland Barthes (2012, p.64) teoriza que "um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação", e que Calvino (2007, p.10-1) ressalta que os livros clássicos "exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual".

Esse diálogo intertextual é também o que leva o escritor argentino a discutir em *Kafka e seus precursores* (1994) a relação de uma obra ou autor com textos ou escritores que os antecederam. Julgando singulares e originais os escritos de Franz Kafka, o ensaio cita algumas obras heterogêneas (de autores e épocas diferentes),

---

18 "*Corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira*" (Borges, 1994, p.470).

nas quais é possível observar a "voz" do escritor tcheco. Contudo, a aproximação de tais obras só ocorreu a partir da existência dos textos kafkianos. Sem eles, não se teria lançado luz sobre esse conjunto que os antecederam.

Com essa ideia, Borges subverte as relações de origem, influência e sucessão cronológica defendendo que além do fato de um texto derivar de outro anterior, é possível que uma obra defina seus precursores *a posteriori*, o que faz com que as articulações intertextuais sejam passíveis de reformulação e anacronismos. Portanto, "a leitura de um autor determinado 'afina e desvia', sensivelmente, a leitura de qualquer outro texto precedente ou posterior a ele; dessa forma, altera-se a sucessão histórica de autores e títulos e a literatura abre-se a um jogo ilimitado de relações textuais" (Olmos, 2008, p.90).

Além de abolir a ideia de originalidade, o conto *Pierre Menard* também derruba a concepção de identidade fixa de um texto, uma vez que cada leitor e cada época o lerão de maneira distinta. De acordo com Sarlo (2008, p.66-7),

> no método de Menard não há lugar para escritas originais ou para o princípio de propriedade de uma obra. O sentido se constrói num espaço de fronteira entre o tempo da escrita e o tempo do relato, entre o tempo da escrita e o tempo da leitura. A enunciação (Menard escreve no século XX) modifica o enunciado (as frases idênticas às do romance de Cervantes). O paradoxo cômico de Menard mostra, por meio de seu escândalo lógico, que todos os textos são reescrita de outros textos (num desdobramento especular, oblíquo e infinito de sentidos).

De maneira metafórica, por meio dessa reescritura e transposição temporal do *Quixote*, expressa-se "a ideia central da reflexão crítica borgiana: aquela que sustenta que o ato da leitura define a condição literária dos textos e abre ao indeterminado suas possibilidades de significação" (Olmos, 2008, p.88), fundando o que Emir Rodríguez Monegal (1980) chamou de uma *poética da leitura*, pois lança-se ênfase sobre o papel do leitor na construção significativa dos textos.

A recepção de uma obra passa a depender mais de quem a lê do que de quem a compôs, o que torna as leituras múltiplas e a literatura infinita:

> a potência de significação de um texto literário não reside apenas nos seus atributos discursivos, e sim, especialmente, na relação que o leitor estabelece com ele. Vale dizer, cada leitura renova o texto literário na medida em que o ilumina desde uma perspectiva peculiar e inédita. Essa ideia assimila o ato da leitura ao gesto da re-escritura, já que cada leitor, ao inserir o texto literário em um contexto diferencial, enriquece suas possibilidades de sentido e abre ao indeterminado a interpretação. Se cada leitor pode reescrever o texto, e como dizia Borges, colaborar com o escritor, a literatura figura-se infinita porque, nela, nenhum texto pode se repetir exatamente igual. (Olmos, 2008, p.89-90)

Levando em consideração que alguns contos transformam a voz narrativa em um crítico literário, esse aspecto de multiplicidade e infinitude da literatura implica, de certa forma, a ficcionalidade da crítica, pois o crítico lança um olhar pessoal sobre o texto, leva em conta suas experiências e consegue estabelecer relações entre interpretações feitas ao longo do espaço-tempo. Mais uma vez, Borges expressa que qualquer discurso nunca será neutro e imparcial, pois é construído por meio de uma determinada perspectiva. Por essa razão é que Candido (1981, p.38) defende que a crítica é também criativa, uma vez que, a partir do que a obra oferece e permite, é possível encontrar caminhos interpretativos que vão além do que o autor quis e planejou imprimir no texto. O crítico, seja por processos analíticos, seja por invenção, é quem, em parte, dá coerência à análise interpretativa.

A discussão sobre literatura também está presente em *O jardim de veredas que se bifurcam*, conto no qual livro e labirinto se fundem, formando um único objeto. A narrativa é ambientada no período da Primeira Guerra Mundial e se inicia informando que, segundo a *História da Guerra Europeia*, de Liddell Hart, uma investida

britânica teria sido adiada por alguns dias devido à chuva forte. Esse dado referencial é, na sequência, colocado em contraste com um relato de caráter pessoal, uma declaração em primeira pessoa (cujas primeiras páginas teriam se perdido) do chinês Yu Tsun, um espião a serviço dos alemães, que deveria enviar aos seus mandatários uma mensagem cifrada no jornal, revelando a localização do novo parque de artilharia inglês, na cidade de Albert, na França.

Perseguido por Richard Madden, um irlandês ligado ao império britânico, Yu Tsun dirige-se à casa do doutor Stephen Albert, que fica no centro de um labirinto em forma de jardim, com a intenção de matar esse homem, fazer com que o assassinato repercutisse nos jornais e usar o sobrenome da vítima, Albert, para transmitir a mensagem aos alemães. Para chegar à residência, o chinês é informado de que deveria pegar o caminho à esquerda e escolher a esquerda em todas as encruzilhadas, o que o faz recordar que esse era o procedimento comum para descobrir o centro de alguns labirintos.

Percorrer o caminho em declive, cheio de bifurcações e de confusas pradarias, levou o chinês a lembrar-se de seu bisavô Ts'ui Pên, um governador que renunciara ao cargo para escrever um romance populoso e construir um labirinto em que todos os homens se perdessem, objetivos que não se concluíram devido ao seu assassinato. O romance fora julgado caótico e o labirinto nunca ninguém encontrara. Enquanto anda pelo jardim, Yu Tsun reflete sobre o labirinto de seu antepassado:

> [...] imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo da água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de veredas que voltam, mas de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.[19] (Borges, 2016, p.85)

---

19 *"lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos*

Na imaginação de Yu Tsun surgem duas hipóteses labirínticas: o labirinto espacial, que abarcaria o mundo todo e que, por isso, sem uma visão panorâmica e abrangente, os indivíduos nem se davam conta de ser encerrados num espaço desse tipo, e o labirinto temporal, numa con(fusão) de passado, presente e futuro, tempos que marcam a história da humanidade e também a existência individual de cada ser. O que o chinês não imaginava era que esse encontro esclareceria o mistério das empreitas às quais se dedicara seu bisavô.

Ao chegar à casa de sua vítima, Yu Tsun se surpreende ao ouvir uma música chinesa, ser recebido em seu próprio idioma e perceber que Stephen Albert acreditava que sua presença ali acontecera a pedido de um cônsul que o enviara para fazer companhia ao doutor e conhecer o jardim de veredas que se bifurcam. Ao revelar seu parentesco com Ts'ui Pên, Yu Tsun ouve de Albert, que era um estudioso da civilização chinesa, uma revelação sobre as empresas de seu bisavô. O dono da casa mostra-lhe o fragmento de uma carta de Ts'ui Pên com a seguinte inscrição: "Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam", o qual, somado à confusão do romance caótico, levou Albert a concluir que o labirinto infinito de Ts'ui Pên nunca encontrado era o próprio livro. Não se tratava de um labirinto espacial, mas temporal, como explica o sinólogo:

> a frase "vários futuros (não a todos)" me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang resolve matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode

---

ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros" (Borges, 1994, p.475).

matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem se salvar, ambos podem morrer etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desenlaces acontecem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações.[20] (ibidem, p.89-90)

Stephen Albert também observou que em nenhum momento no romance de Ts'ui Pên aparecia a palavra *tempo*, pois ela era a resposta do enigma que o livro continha. O antepassado de Yu Tsun "não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades"[21] (ibidem, p.92).

Apesar da revelação, Yu Tsun não podia abdicar de sua missão. Atirou em Stephen Albert e na sequência foi capturado por Richard Madden e condenado à forca. Contudo, antes de morrer, pôde ler no jornal que a cidade francesa fora atacada pelos alemães. Tinha aí a garantia de que seus mandatários haviam entendido a mensagem.

No Prólogo à primeira parte de *Ficções*, Borges classifica esse conto como uma narrativa policial. Além dele, outros textos do autor flertam com esse gênero. O autor argentino renunciou à produção de romances e tinha profunda admiração pelas ideias do americano

---

20 "*la frase* varios porvenires (no a todos) *me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultáneamente – por todas.* Crea, *así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones*" (Borges, 1994, p.478).

21 "*no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades*" (Borges, 1994, p.479).

Edgar Allan Poe, que acreditava no poder das narrativas curtas. Segundo os pressupostos de Poe (1986), o conto deve ser construído a partir de uma *unidade de efeito*. O contista precisa eleger previamente, entre uma gama de possibilidades, uma única reação que o texto deverá provocar no leitor (terror, tristeza ou compaixão, entre outros) e organizar todos os elementos, desde a primeira linha, para que culminem nesse efeito preconcebido. Para ele, o desfecho da obra deve impactar o leitor, na medida em que apresenta a revelação de um acontecimento extraordinário. Narrativas breves, segundo o americano, são ideais para a execução exitosa desses procedimentos, pois favorecem a leitura de *uma só assentada*, impedem a diluição da reação desejada e colocam *a alma do leitor sob o controle do escritor* (Poe, 1986).

Na exposição de suas teses sobre o conto, Ricardo Piglia (2004, p.89-90) afirma que um conto é produzido sempre a partir de duas histórias, uma aparente e outra secreta, contadas simultaneamente. O contista deve criar uma interseção entre essas duas narrativas, de forma que, ao final da história aparente, no desfecho, possa emergir a história secreta, surpreendendo o leitor. Esse procedimento se manifesta em *O jardim de veredas*, uma vez que a história se inicia com o mistério que envolve a missão de Yu Tsun, muda o foco para o livro de T'sui Pên e, só nas últimas linhas, revela a motivação do espião chinês para procurar Stephen Albert e assassiná-lo, impactando o leitor.

Ainda que classificado como um conto policial, é possível perceber que o texto subverte tal gênero, uma vez que o crime não está no começo, mas no fim da narrativa. Stephen Albert é uma espécie de detetive – pois investiga o mistério do livro de Ts'ui Pên – porém é também a vítima, assim como Yu Tsun é, por um lado, o perseguidor e assassino e, por outro, o perseguido e a vítima de Richard Madden.

A propósito, a subversão perpassa de forma generalizada a maneira de concepção dos contos borgianos. O escritor argentino recria o gênero a partir de suas necessidades e projetos. Primeiramente, Williamson (2011, p.10) destaca que a forma de compor as histórias nega a preeminência do romance na hierarquia da literatura moderna e dá preferência ao diálogo com narrativas breves e de origem oral:

> Era atraído por modos de contar histórias que haviam precedido em muito ao romance: a fábula, a epopeia, a parábola e o conto folclórico. Também favorecia modos contemporâneos relegados à categoria de subgêneros pelo prestígio imponente do romance: a fantasia gótica, os contos de aventura, de ficção científica, e, sobretudo, os contos policiais, que admirava por suas tramas "teleológicas". Mas Borges não se sentia atado por categorias de nenhum tipo.

Outro traço peculiar dos textos borgianos é a mistura de gêneros. Como se pode notar nas análises realizadas, as narrativas são híbridas, visto que partem de uma resenha bibliográfica, um verbete enciclopédico, sinopses de livros apócrifos, obituários, ensaios, notas, fatos históricos, teorias filosóficas e teológicas. Diferentes gêneros textuais servem de mote para a produção dos contos. Em *O jardim de veredas que se bifurcam*, além do diálogo com as narrativas policiais, está presente um registro historiográfico (o trecho dos escritos de Liddel Hart) e um relato em primeira pessoa, intimista, biográfico de Yu Tsun.

No centro do conto reside uma reflexão sobre o tempo e sua perspectiva múltipla. Há um tempo linear, em que as ações transcorrem; há um tempo circular ou cíclico, uma vez que assim como Ts'ui Pên fora assassinado, Albert seria morto e Yu Tsun também perderia a vida; há um tempo subjetivo, caracterizado pelas recordações e reflexões do espião chinês e de Stephen Albert, que trazem o passado ao presente; por fim, há um tempo simultâneo e imprevisível, pois a vida dos indivíduos é marcada por escolhas, sendo que, a cada uma, abrem-se diferentes bifurcações. Feita uma opção, novas ramificações se produzem, abrindo a possibilidade de diferentes destinos, tal como acontecia no *April March*, de Herbert Quain.

Borges tinha apreço por temas metafísicos, sendo a indagação sobre o tempo um deles. Em sua obra ecoam diferentes concepções temporais. Parece que o escritor não tinha o objetivo de solucionar o problema, mas de problematizar as diferentes postulações sobre o assunto. Na opinião de Hernán Nemi (2017, p.480), o maior achado borgiano consiste em

> construir relatos cuja trama se desenvolve respondendo a diferentes concepções temporais. Isto é, em alguns contos, a ação se inscreve em um tempo linear, enquanto em outros este é circular ou subjetivo, ou coexistem tempos simultâneos. Isso demonstra ser errado sustentar que o Borges autor adere a uma concepção circular de tempo, relacionada ao eterno retorno. Em alguns contos, ele adere a essa concepção, mas em outros, a desmente de forma taxativa, e opta por outras.

Sob essa perspectiva, o autor reveza essas diferentes concepções, porque acredita que qualquer explicação da realidade se transformará em uma ficção transitória, pois, como em outros momentos já se destacou, as teorias são incompletas e parciais. A vontade de encontrar uma verdade absoluta, mesmo sabendo que isso será impossível, faz com que, no transcorrer do tempo, uma teoria dê espaço a outra.

Se essas séries sucessivas temporais retratam uma visão de Borges sobre o universo e o destino dos homens, que tem, portanto, o tempo como mais um de seus aspectos labirínticos, essa condição aplica-se também à literatura, já que o labirinto de Ts'ui Pên era um livro. A produção literária exige uma escolha por parte do autor, o qual precisa eleger um único desfecho entre uma série de desenlaces possíveis.

Na poética de leitura borgiana, a literatura requer escolhas do leitor também. Consoante aos estudos da *estética da recepção* (cf. JAUSS et al., 1979), o leitor cria diferentes expectativas diante do texto, que vão sucessivamente sendo confirmadas, refutadas ou reformuladas. Assim, há várias possibilidades de leitura, de criação ou mesmo de recriação, pois, a partir da intertextualidade, um autor pode reescrever uma história (sua ou de outro escritor), fazendo com que os personagens optem por um dos caminhos recusados na versão primária. É o que faz o próprio Borges, ao transformar o Minotauro de fera para uma figura sensível e acuada ou ao fazer nascer o Quixote em um novo contexto.

Embora as palavras escritas no papel estejam fadadas a uma linearidade, os textos literários são capazes de explorar a categoria

temporal e intercalar ou sobrepor diferentes tempos. De acordo com a narratologia e com um de seus principais expoentes, o teórico Gérard Genette (1979), o tempo linear, cronológico, dos fatos de narrativa (*tempo da história*), pode ser reorganizado na narração (*tempo do discurso*), por meio do uso de retornos ao passado (analepses/*flashbacks*) ou antecipações (prolepses/*flashforwards*), cabendo ao leitor a ordenação das ações. O ritmo também se associa ao tempo, pois o narrador pode gastar parágrafos ou páginas para expressar acontecimentos que se deram em poucas horas e omitir (elipse) ou resumir (sumário) em poucas linhas os acontecimentos de vários anos.

Ao lado do tempo cronológico, as narrativas também são permeadas pelo tempo psicológico, que consiste na imaginação, na memória, na consciência, no nível mental dos personagens, que pode efetuar a fusão de diferentes momentos e projetar um presente, um passado ou um futuro diferente daquele que efetivamente se concretiza. É por essa razão que o conto defende a existência desses tempos múltiplos.

Esse mundo psicológico pode ser o responsável pela existência de tempos paralelos. Em *Tlön*, a partir de uma perspectiva idealista, já se discutia que o mundo não seria espacial, mas sim sucessivo, temporal. O tempo, para Borges, é a substância que compõe os homens, por isso afirma que "a nossa consciência passa continuamente de um estado para outro, e o tempo consiste nessa sucessão" (Borges, 1986, p.78), sem, porém, esquecer que essas experiências, vividas ou imaginadas, transformam-se em memória, outra matéria de que o homem é feito, segundo o escritor argentino (ibidem, p.79).

É importante observar que, além dos tempos próprios das ações e de tudo o que envolve os personagens nas narrativas, a literatura, em sentido amplo, é constituída da memória, seja de indivíduos, de uma nação, de uma cultura, de um tempo, de um espaço, de uma língua. Dessa forma, traça-se uma relação entre a memória humana e a memória contida nos livros: "Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, indubitavelmente, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões

da vista; o telefone é o prolongamento da voz; seguem-se o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação" (ibidem, p.21)

Essa discussão sobre o tempo e a memória contida em *O jardim de veredas que se bifurcam* também leva ao questionamento sobre a eternidade. Em uma conferência proferida na Universidade de Belgrano, o autor de *Ficções* expôs uma definição sobre o assunto:

> A eternidade são todos os nossos ontem, todos os ontem de todos os seres conscientes. É todo o passado – esse passado que não se sabe quando começou – e, também, todo o presente. Este momento presente que compreende todas as cidades, todos os mundos, o espaço interplanetário, e ainda o porvir. Esse porvir, que ainda não foi criado, mas que também existe. (ibidem, p.79)

O escritor argentino pondera ainda que, para os teólogos, a eternidade seria a conjunção dos diferentes tempos em um mesmo instante, teoria explorada no conto *O Aleph*. Nesta narrativa, dois personagens conseguem avistar no porão de uma casa, uma esfera, de diâmetro de dois ou três centímetros, na qual seria possível vislumbrar simultaneamente, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos. Colocava-se diante dos olhos dos espectadores *o inconcebível universo*. Embora o foco pareça ser os diferentes espaços, a tentativa do narrador de enumerar a visão que teve deixa entrever que, além dos locais, o Aleph deveria conter todos os diferentes tempos.

Quando se pensa na literatura, a eternidade, assim como a infinitude, é alcançada por meio da intertextualidade, que faz com que qualquer texto seja revisitado a qualquer tempo. Por isso *A biblioteca de Babel* deixa claro que os livros hão de perdurar infinitamente. Nesse sentido, a escrita é também responsável pela imortalidade dos escritores, não corporal e nem sempre pessoal ou individual, mas de um estilo, de uma tendência, de uma época. E se a literatura expressa os anseios e sentimentos humanos, ela também funciona, de alguma maneira, como memória da humanidade.

Contudo, é preciso ponderar que a memória transposta para as páginas é seletiva e transfigurada, constitui uma interpretação da realidade ou projeções de uma realidade inexistente, imaginada. A esse respeito afirma Borges (apud Fonseca, 1987, p.94):

> A identidade pessoal é a memória. [...] Minhas lembranças mais vívidas não são de coisas que me aconteceram, mas de textos que li. [...] A memória é o essencial, posto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos se fazem de recordações. Essas recordações podem ser pessoais, podem ser lidas ou, talvez, possam ser herdadas como arquétipos. Em todo caso, a memória é necessária como ponto de partida e, então, vêm as modificações. [...] Uma obrigação ética do escritor é fabular, modificar o passado e, felizmente, o passado é tão plástico como obstinado e pertinaz é o presente. Em contrapartida, estamos modificando o passado cada vez que nos lembramos dele. E o futuro também podemos insinuá-lo como queiramos.

O conto *Funes, o memorioso* – que relata a história de um jovem que guardava cada detalhe, sendo incapaz de esquecer – demonstra que uma memória absoluta pode ser prejudicial, pois veta o poder de escolher o que se pode lembrar e impede a categorização, o que faz com que aquilo que parecia um prodígio se converte em um problema: suspeita o narrador que, diante de tantas informações, Ireneo "não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos"[22] (Borges, 2017, p.108).

O recorte e a reflexão sobre a realidade que Funes não podia realizar é uma das bases da escrita borgiana. O contista argentino Julio Cortázar, na esteira das teorias de Edgar Allan Poe sobre as formas breves, defendia a limitação da representação que se faz em narrativas curtas, estabelecendo uma comparação entre o conto e o

22 *"no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos"* (Borges, 1994, p.490).

romance, respectivamente, com a fotografia e o cinema. A fotografia e o conto precisam limitar uma realidade que seja significativa, "de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla" (Cortázar, 1993, p.151), ao passo que o cinema e o romance se fundam por meio da acumulação de realidades amplas e multiformes. Relacionando ainda esses dois gêneros com o boxe, o autor conclui que "o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*" (ibidem, p.152), justamente porque um se baseia na acumulação de elementos, e o outro, na escolha de um único aspecto que seja o mais impactante possível.

Ao lado da *intensidade* do texto – alcançada com a eliminação de tudo o que não contribuísse para a trama – e da *tensão*, ou seja, uma crescente criação de expectativas, Cortázar ressaltava que o tema dos contos deveria receber um tratamento literário de forma a convertê-los "no resumo implacável de certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica" (ibidem, p.153).

Borges demonstra em seus contos um cuidado com a seleção temática das narrativas, que constroem certa representação capaz de expandir-se por diferentes caminhos e reflexões. Isso se deve ao fato de que, prezando pela economia narrativa,

> seu relato não aspira a representar uma realidade, basta-lhe registrá-la, indicá-la, aludir a ela, sem pretender esgotá-la [...] não se trata de copiar todos os pormenores do real tal como se apresentam à percepção e à experiência, e sim de oferecer uma imagem da realidade simplificada em conceito. A abstração, a imprecisão, a alusão, a elipse são operações do discurso necessárias, portanto, para ativar a uma "educação do esquecimento" que omita deliberadamente tudo aquilo que não for de interesse para as peripécias do relato. (Olmos, 2008, p.75)

Há que se observar que as narrativas do autor argentino despertam certo estranhamento no leitor, resultante, em primeiro lugar, do caráter fantástico dos textos. Segundo Williamson (2011, p.10),

Borges repelia o realismo, ou seja, qualquer tentativa direta de espelhamento, de uma representação fiel da realidade, pois acreditava que ninguém era capaz de exprimir o real modo de funcionamento do mundo. No máximo, poderiam ser feitas suposições sobre os mecanismos, as quais expressa em seus contos.

De acordo com Sarlo, essa falta de uma relação direta com a realidade fez com que o escritor fosse julgado alheio ao seu mundo circundante e às suas raízes argentinas. Contudo, uma análise mais detida de seus textos permite verificar que Borges usa símbolos, metáforas, mensagens cifradas para destacar sua visão sobre o universo e a existência humana. O labirinto figura como uma dessas analogias. Embora sua obra tenha ganhado um *status* universal, muitos de seus contos deixam entrever "um Borges igualmente inteligível nos termos da cultura argentina e, em especial, da formação rio-pratense" (Sarlo, 2008, p.14).

Além da filiação à literatura fantástica, o estranhamento causado por suas narrativas provém também do que Arrigucci Jr. (1997, p.11) chamou de "uma conjunção insólita de arte com pensamento", uma vez que os contos não se preocupam apenas com o enredo, mas apresentam indagações intelectuais, filosóficas, metafísicas e metalinguísticas sobre a realidade, o tempo, o espaço, o destino dos homens, a identidade, a literatura. Esse aspecto contribui para a dissolução das fronteiras dos gêneros literários, conferindo aos contos um forte teor ensaístico, por meio de um narrador que adota uma perspectiva inquisitiva, reflexiva e intelectualizada, tece comentários, discute teorias, analisa livros e autores reais ou imaginários, estabelece hipóteses e conjecturas sobre diversos assuntos.

Confirmam essas características, por exemplo, o narrador de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, "comentador, inquiridor, e intelectualizado, dado a minúcias, abstrações e ironias, que quase sempre só narrava argumentos conjeturais, tirados de outros livros incontáveis que sempre tinha lido ou cuja existência inventava" (ibidem, p.15); ou a voz narrativa da *Biblioteca de Babel*, que faz diversas suposições sobre a origem e as obras que a compõe; ou as indagações do narrador sobre as ações de Yu Tsun; ou ainda o narrador resenhista

presente em *Herbert Quain* ou em *Pierre Menard*. Qualquer conto borgiano tende à construção híbrida de ensaio e ficção, dando destaque a digressões e abstrações.

Borges inclui-se no grupo de escritores que

> escolheu reconhecer o pensamento como inerente ao modo de ser da arte. A reflexão artística, voltando-se muitas vezes sobre si mesma, acabou por se fazer uma característica interna das obras de arte, frequentes portadoras de poéticas inclusas, apaixonada e especularmente debruçadas sobre o próprio processo de sua constituição. E assim, também os artistas pensadores se tornaram centrais à nossa tradição, caracterizada por alto grau de autoconsciência do fazer artístico. (ibidem, p.12)

Dessa maneira, é possível perceber que o autor argentino adotou "a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a uma fantasia que não se envergonha de si mesma e a preocupações francamente intelectuais e até filosóficas" (Williamson, 2011, p.10).

Outra faceta que se repete em alguns contos borgianos é a ideia de busca: de um volume de uma enciclopédia (*Tlön*), do livro que contém todas as explicações (A *Biblioteca de Babel*), da mensagem deixada por deus aos homens (*A escrita do deus*), de uma pequena moeda (*O zahir*), do lugar onde habitam os que venceram a morte (*A cidade dos imortais*), entre outras. Os textos também criam expectativas não só por aquilo que se pretende encontrar, mas pelo uso de cartas e manuscritos incompletos ou de citações extraviadas.

Se essa característica de busca, por um lado, se associa à procura de saídas de um mundo transfigurado em labirinto, por outro, pode refletir na postura do leitor frente aos textos, o qual é o responsável por decodificar os signos linguísticos, unir os fatos relatados, desvendar as camadas, buscar caminhos interpretativos, em suma, conferir significação à obra. Similar a um indivíduo que testa trajetos para chegar ao centro de um labirinto ou para dele sair, o leitor enfrenta os enredos, as tramas de letras, constrói e reconstrói percursos, conferindo, assim, uma imagem labiríntica à literatura.

O leitor dos contos borgianos encontra um narrador que se transforma em um leitor interno nas narrativas, que lê diversas obras, teorias, enciclopédias e que, algumas vezes, apresenta-se como Borges, estabelecendo um duplo do autor, por meio da autoficção. Esse narrador-leitor "é alguém perdido numa biblioteca, alguém que passa de um livro para outro, que lê uma série de livros e não um livro isolado. Um leitor disperso na fluidez e no rastreamento e que tem todos os volumes à sua disposição. Vai atrás de nomes, fontes, alusões; passa de uma citação para outra, de uma referência para outra" (Piglia, 2006, p.26).

Ambos os leitores, interno ou externo, transformam-se, além de peregrinos de um labirinto, numa espécie de detetive, pois os textos exigem a participação ativa de quem os lê para decifrá-los.

Embora em qualquer conto o leitor seja impelido a desvendar um mistério, o convite à função detetivesca se intensifica nas narrativas policiais, nas quais os elementos visíveis são dissimulados, dando origem a uma trama secreta, que o leitor vai acompanhando de forma privilegiada. Já se viu que em *O jardim de veredas que se bifurcam*, apenas nas últimas linhas são reveladas as motivações de Yu Tsun para assassinar Albert. Em *Emma Zunz* há uma história policial às avessas. Primeiro são apresentados as motivações e o planejamento de um crime, executado ao final do texto. A jovem que dá nome ao conto recebe uma carta assinada por alguém que desconhece, informando a morte de seu pai por ter ingerido acidentalmente uma alta dose de um sedativo. Emma supõe tratar-se de um suicídio, cuja culpa atribui a Aaron Loewenthal, antigo gerente e agora um dos donos da fábrica onde ela trabalhava. Ele acusara seu pai de desfalcar o caixa e o levara à prisão e exílio ou fuga para o Brasil.

Emma traça um plano para vingar-se de Loewenthal. Ela liga para o seu chefe e marca uma reunião discreta, afirmando que lhe daria notícias sobre os boatos de greve que se instauravam na fábrica. Antes do encontro, porém, a jovem vai a um porto e entrega-se a um estrangeiro fazendo-se passar por uma prostituta. Quando chega à sala de Loewenthal, atira nele, sem conseguir explicar antes as razões que a levaram a matá-lo. Na sequência, ela acusa legítima

defesa, afirmando que fora abusada pelo homem. Contudo, apenas o narrador e o leitor têm conhecimento do que de fato se passou e das motivações de Emma.

Em *A morte e a bússola*, leitor e detetive serão enredados em um caso policial. No primeiro parágrafo há a informação de que o criminoso Red Scharlach havia jurado de morte o detetive Erik Lönnrot, o qual, ao lado do comissário Treviranus, é chamado para investigar a morte de um sujeito chamado Marcelo Yarmolinsky, em um hotel, enquanto participava de um congresso talmúdico. Algumas circunstâncias desse primeiro assassinato repetem-se em crimes subsequentes: todos ocorrem sempre no dia três, há uma equidistância entre o local de um assassinato e outro, as vítimas são sempre judias, em todas as cenas do crime há losangos coloridos e uma mensagem, tratando de letras que articulam um determinado nome.

Todos esses elementos levam o detetive a acreditar na ligação entre os crimes e a presumir um assassino em série. Entretanto, aproveitando-se de que Lönnrot era um raciocinador – à moda de Auguste Dupin, detetive dos contos de Edgar Allan Poe –, todas essas pistas são forjadas por Scharlach para atrair o investigador a uma armadilha. Quando o detetive chega ao local onde ocorreria o quarto crime e que julgava ter descoberto por antecipação, por meio de sua capacidade interpretativa dos fatos, Lönnrot é assassinado por Scharlach.

O curioso desse conto é a subversão dos elementos clássicos do gênero policial. O leitor tende a seguir o raciocínio de Lönnrot e a se surpreender quando percebe que o detetive é a vítima. No entanto, se observar atentamente, as pistas verdadeiras estão dadas, porém parecendo informações secundárias. O assassino, Red Scharlach, é citado diversas vezes e, desde o início, já ameaçara matar o investigador. As circunstâncias dos crimes são demasiado simétricas, o que poderia gerar certa desconfiança. As hipóteses levantadas pelo comissário Treviranus, por mais simplórias que pareçam ser, são as que fazem sentido ao final, pois, ao contrário do que pensava Lönnrot, não havia motivação rabínica nenhuma nos crimes. Assim como o detetive é lançado nesse labirinto de pistas falsas, um leitor

que espere um conto clássico policial também será enganado, pois o herói desse gênero perde seu posto, uma vez que o criminoso é quem vence.

Na poética da leitura criada por Borges, o leitor é peça-chave na construção dos sentidos e deve funcionar como um detetive atento a todas as pistas, em especial àquelas que parecem detalhes ou digressões. Ricardo Piglia (1994, p.72) estabelece uma relação entre o leitor e o crítico literário, pois ambos se tornam investigadores diante dos textos, descobrindo as pistas plantadas pelos escritores:

> Em mais de um sentido o crítico é o investigador e o escritor é o criminoso. Pode-se pensar que o romance policial é a grande forma ficcional da crítica literária. Ou uma utilização magistral por Edgar Allan Poe das possibilidades narrativas da crítica. A representação paranoica do escritor como delinquente que apaga suas pegadas e cifra seus crimes, perseguido pelo crítico, decifrador de enigmas.

Por meio dessa análise de textos de Borges, é possível notar que o labirinto serve como uma metáfora para a concepção de literatura do autor argentino: enredos constituídos por fios entrelaçados; histórias duplas, aparentemente díspares, que se encontram ao final, surpreendendo o leitor; subversão de gêneros, interposição de reflexões filosóficas durante a narração. Como um peregrino em um labirinto, o leitor percorre as obras por diferentes caminhos, busca pistas, cai em armadilhas. A intertextualidade, o diálogo entre obras e autores de diversos tempos também evoca um trajeto infinito e incessante por textos, uma relação da literatura consigo mesma. Por fim, todos esses elementos levam a considerações sobre a autoria, a escrita, o ato da leitura, a composição das categorias narrativas, provocações e subversões de ideias consagradas.

À semelhança dos contos de Jorge Luis Borges, as reflexões sobre a escrita constituem uma das características marcantes das produções de José Saramago. Em muitos de seus romances, o autor faz referência a ela de algum modo ou insere no enredo algum personagem que escreve: no *Manual de pintura e caligrafia*, um pintor decide

dedicar-se à escrita, paralelamente à confecção de seus retratos; em *O ano da morte de Ricardo Reis* faz-se menção a um dos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa e coloca-se o protagonista lendo *The God of the Labyrinth*, um dos romances de *Herbert Quain*, o autor ficcional do conto de Borges; em *História do Cerco de Lisboa*, há o revisor Raimundo Silva, que altera a prova de um livro sobre o acontecimento que dá nome à narrativa; *O Evangelho segundo Jesus Cristo* preenche as lacunas da história bíblica dando ao Messias traços de profunda humanidade; em *Ensaio sobre a cegueira* um escritor abriga-se na casa do primeiro cego e tenta registrar, embora desprovido da visão, os sentimentos atrelados ao surto de cegueira branca; em *Todos os nomes*, o Sr. José anota cada passo de sua investigação; em *As intermitências da morte*, os marcados para morrer são notificados do fim de sua vida a partir do recebimento de uma carta.

Outro traço que aproxima as obras dos dois escritores é a subversão de gêneros. No caso das narrativas de Saramago, esse aspecto se manifesta desde o título dos seus romances. *Manual de pintura e caligrafia*, embora se apresente como um manual, mistura as crises e oscilações entre a pintura e a escrita vividas pelo pintor H com características de um tratado, uma autobiografia, um relato de viagem. *Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa* mesclam as fronteiras entre história e ficção. O primeiro romance parte da construção de um convento em Mafra, no século XVIII, para retratar a exploração de trabalhadores, entre os quais está Baltasar, apaixonado por Blimunda, ao passo que o segundo relata a história de um revisor que, numa obra, nega a ajuda dos cruzados aos portugueses na tomada de Lisboa. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* parodia um gênero bíblico. *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* investem em nuances reflexivas e filosóficas, próprios do gênero ensaístico. *As pequenas memórias* recriam a infância do escritor português. Em *A viagem do elefante*, o leitor acompanha, em uma narrativa de viagem, o percurso do elefante Salomão e seu condutor Subhro a caminho da Áustria.

Como se pode notar, ao nomear as narrativas, se estabelece um jogo linguístico e conceitual, uma vez que o autor português, "além de não seguir as orientações que ditam que o título de uma obra deve

sintetizar o conteúdo discutido, representando uma 'moldura' do texto e a delimitação dada ao tema, não obedece às distinções de gêneros" (Braga, 1999, p.97). Nesse sentido, Saramago toma o gênero romance, provoca mudanças substanciais e imprime nele sua marca.

A mistura de gêneros, anunciada ao leitor desde os títulos das obras, se manifesta com clareza no interior dos textos. Segundo os apontamentos de Ana Monner Sans (1999, p.441), *Todos os nomes* – que conta a história de Sr. José em busca da mulher desconhecida, conforme comentamos no primeiro capítulo – reúne, por exemplo, características de um relato de aventura, de uma fábula, de uma narrativa policial, de uma novela de amor cavalheiresca e de um texto filosófico.

Trata-se de um relato de aventuras, pois o Sr. José se transforma numa espécie de herói que enfrenta muitas peripécias em sua busca pela desconhecida: as visitas noturnas à Conservatória, a espreita da casa onde a moça nascera, o interrogatório da senhora do rés do chão, o assalto à escola, os delitos cometidos, a ida ao cemitério, entre outras. Esses episódios marcam a saga do auxiliar de escrita, na tentativa de atingir a sua meta.

O fato de ser construído a partir de uma investigação transforma o romance em uma narrativa policial. Convertido em investigador, Sr. José assume o caso da mulher desconhecida. O texto destaca estratégias, deduções, indagações e lógicas adotadas pelo detetive para chegar ao paradeiro da dona do verbete, que veio parar de forma enigmática em suas mãos. No entanto, não se nota a estrutura clássica de um romance policial, pois, tal como fez Borges em *O jardim de veredas que se bifurcam*, Saramago congrega no Sr. José tanto o papel de criminoso (devido às mentiras, às falsificações e aos assaltos) quanto o de investigador. Além disso, assim como em *A morte e a bússola*, o detetive que pensa investigar não se dá conta que está sendo também investigado por um segundo agente, o Conservador, que acompanha todos os passos do funcionário de sua repartição. Por último, a morte da mulher não envolve nenhum criminoso, pois fora um suicídio. O Sr. José, ciente disso, passa a levantar hipóteses das causas que a levaram a cometer tal ato.

Na opinião de Sans (ibidem), a história do Sr. José pode ser tratada também como uma novela de amor cavalheiresco, pois joga com a ideia de um amor inalcançável, inatingível, de um encontro amoroso que não vai acontecer. Paralelamente às descobertas da investigação, o auxiliar de escrita apaixona-se pela mulher desconhecida. A certeza desse amor se dá quando visita a casa dela, ouve a voz na secretária eletrônica, sente o perfume das roupas e assenta-se na cama que fora daquela figura que tanto buscara. Se comumente os cavalheiros contavam com um fiel escudeiro, que lhes servia de conselheiro e confidente, na solidão de Sr. José quem executa esse papel é o teto de sua residência, no qual o funcionário da Conservatória projeta as vozes de sua consciência.

O romance de Saramago contém ainda uma veia filosófica forte. A saga do auxiliar de escrita presta-se a reflexões sobre a identidade, o destino, a vida solitária, a angústia, a morte, o cotidiano massacrante, a verdade, a mentira, entre outros aspectos. Arnaut (2008, p.42) arremata dizendo que "*Todos os nomes* é uma reflexão sobre solidão, medos e subserviências, procuras e fugas, homens e mulheres, acasos e amores, ilusões e desilusões. Isto é, sobre a vida, sobre a condição humana".

Diante de tudo isso, o texto permite ser lido também como uma fábula, "cuja moral é que somente ao aceitar lucidamente o risco de viver, reconhecendo que estamos submetidos ao destino e condicionados pela casualidade, ao entregarmo-nos sem temores ao amor, conseguiremos, nós, seres humanos, ser artífices de nossas vidas e tornar plena esta nossa condição"[23] (Sans, 1999, p.441).

Por fim, conhecedores da mitologia grega poderão estabelecer uma relação entre a história narrada e o mito de Orfeu, pois assim como este último foi ao mundo dos mortos resgatar sua amada Eurídice, mas não pôde finalizar sua missão, por ter descumprido ordens

---

23 "*cuya moraleja es que solamente al aceptar lúcidamente el riesgo de vivir, reconociendo que estamos sometidos al azar y condicionados por la casualidad, al entregarnos sin temores al amor, logramos los seres humanos ser artífices de nuestras vidas y hacer plena nuestra condición de tales*" (Sans, 1999, p.441).

divinas de olhar para ela somente quando estivessem novamente sob a luz do sol, o Sr. José tenta resgatar a mulher desconhecida do esquecimento, não lhe devolvendo a vida, mas reinserindo-a simbolicamente, por meio do verbete, no mundo dos vivos.

O texto de Saramago dialoga também com *O mito de Sísifo*, de Camus. Sísifo foi condenado pelos deuses a rolar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair, obrigando-o a recomeçar, em um trabalho inútil e em um ciclo interminável. Mesmo ciente da ineficácia de seus esforços de levar a pedra ao topo, Sísifo continua tentando porque acredita que "a própria luta para chegar ao cume basta para encher um coração de homem" (Camus, 2016, p.124). É semelhante ao que se passa com o Sr. José, que sabe que nunca terá diante de si a figura real correspondente ao nome contido no verbete e nunca saberá com exatidão os motivos que a levaram ao suicídio, mas continua sua empreita, porque o sentido de sua existência não está no encontro, mas na busca, no caminho percorrido.

Esses apontamentos explicitam a mistura e a subversão de gêneros em *Todos os nomes*, traço que aproxima as narrativas de Borges e Saramago. Ao mesmo tempo, percebe-se que o autor português parece crer, assim como o contista argentino, na força da intertextualidade como memória da literatura, uma vez que busca gêneros e referências de tempos e espaços diversos para compor as suas obras, recordando-os, trazendo-os ao presente, atualizando-os e refletindo sobre eles.

Contribui para essa subversão de gêneros a postura do narrador, que tanto nas obras de Borges quanto nas de Saramago não se limita apenas a narrar os fatos, mas faz comentários, tece reflexões metalinguísticas, expressa suas inquietações, expõe suas teorias, julga a atuação dos personagens. O autor português se vale de um narrador que, no rol de classificação de Norman Friedman (1967, p.119), pode ser caracterizado como *onisciente intruso*, porque tem domínio sobre toda a narrativa e seus agentes (tudo sabe) e apetece-lhe intrometer-se e conduzir o relato, indo além da narração dos acontecimentos.

A voz narrativa trava com o texto e com o leitor um jogo de aproximação e afastamento. Segundo Seixo (1999, p.137), o narrador intercala momentos em que se assemelha ao narrador onisciente oitocentista, "mas que, ao jeito saramaguiano, se distancia de quando em quando de seus personagens para assumir, em primeira pessoa, cumplicidades críticas junto do leitor".

Destaca Adriano Schwartz (2004, p.42) que

> o narrador em Saramago é peculiar. O escritor usa ao longo da maior parte dos romances um narrador em terceira pessoa, mas insere nele características de primeira pessoa: é praticamente onisciente, contudo, ao mesmo tempo, claramente tendencioso – pode-se até dizer apaixonado, com as cargas positiva e também negativa inerentes ao termo. Trata-se de um narrador que, como um deus (pagão, pois prega uma outra fé, e português, a julgar pelos inúmeros pronomes possessivos em primeira pessoa que surgem em descrições, por exemplo, ao longo das narrativas), busca pegar o leitor pela mão e levá-lo a conhecer os mistérios de um labirinto do qual ele possui amplo conhecimento, mas que, simultaneamente, faz todo o esforço para que esse leitor se aproprie desse ambiente do jeito que ele crê ser o adequado, utilizando para tanto as armas que supõe mais apropriadas em cada situação. Tal paixão assume intensidades e sentidos variáveis em cada um dos romances do autor.

Essa intimidade que o narrador estabelece com o leitor é alcançada a partir de algumas estratégias. Uma delas é a digressão. O narrador desvia-se momentânea e sutilmente do enredo para tecer reflexões e comentários desencadeados a partir dos acontecimentos relatados. É o que ocorre, por exemplo, em *Todos os nomes*. Sr. José tinha como passatempo colecionar recortes relacionados à vida de pessoas famosas. Do grupo de personalidades catalogadas, ele costumava ranquear as cem mais notáveis. Contudo, essa classificação era modificada com frequência, pois dependia do grau de exposição das celebridades na mídia. A alternância de nomes e a dinamicidade no rol de famosos leva a voz narrativa a compartilhar com o leitor

sua opinião sobre a fama, que não passa de uma condição relativa, acidental e efêmera:

> A fama, ai de nós, é um ar que tanto vem como vai, é um cata-vento que tanto gira ao norte como ao sul, e tal como sucede passar uma pessoa do anonimato à celebridade sem perceber porquê, também não é raro que depois de ter andado a espanejar-se à calorosa aura pública acabe sem saber como se chama. Aplicadas estas tristes verdades à colecção do Sr. José, compreende-se que também nela haja gloriosas subidas e dramáticas descidas, um que caiu do grupo dos suplentes e entrou no grupo dos efectivos, outro que já não cabia na garrafa e teve de ser deitado fora. A colecção do Sr. José parece-se muito com a vida. (Saramago, 2014, p.29)

Repare-se que o caráter de cumplicidade com quem lê o texto é marcado pelo uso da primeira pessoa do plural (nós), que inclui leitor e narrador em um mesmo grupo. Além disso, observe-se que a coleção do Sr. José é secundarizada para dar espaço ao comentário (expresso no primeiro período do fragmento), que logo na sequência se articula novamente ao fio narrativo, o que torna sutis as intromissões, mas, ao mesmo tempo, permite que o narrador estabeleça companheirismo e exerça influência sobre o leitor.

Em alguns momentos, para transmitir essas reflexões, as narrativas de Saramago se valem do discurso indireto livre, que acontece quando, sem anúncio prévio, a voz do narrador se funde à de algum personagem, impedindo que se saiba efetivamente quem seja o locutor do trecho. Esse recurso é comumente utilizado para permitir ao leitor ter acesso ao pensamento, à consciência, ao fluxo da linguagem interior de determinado personagem.

Em *A caverna* há um exemplo disso. O oleiro Cipriano Algor sai da área rural em direção ao Centro Comercial para o qual fornece as peças que produz. No caminho, já às margens da cidade, depara-se com um caminhão queimado (do qual não se via sinal da carga que transportava), alguns carros de polícia e soldados movendo-se nos

barracões improvisados, onde vive uma parcela menos favorecida economicamente da população urbana.

Tendo em vista que nessa região era comum o assalto à carga de caminhões, Cipriano questiona qual teria sido a intenção dos assaltantes ao atear fogo ao veículo. Conjectura que poderia ter resultado da tentativa de reação do motorista, mas chega a outra conclusão:

> O camião não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para a intervenção do exército, Corto a cabeça se não foi isto que sucedeu, murmurou o oleiro, e então sentiu-se muito cansado, não por ter esforçado de mais a mente, mas por ver que *o mundo é assim mesmo, que as mentiras são muitas e as verdades nenhumas, ou alguma, sim, deverá andar por aí, mas em mudança contínua, não só não nos dá tempo para pensarmos nela enquanto verdade possível, como ainda teremos primeiro de averiguar se não se tratará de uma mentira provável*. (idem, 2016a, p.91, grifo nosso)

O trecho em destaque deixa dúvida quanto a quem seria o dono da voz, já que parece que o narrador está contando o que se passou na cabeça do oleiro, ao mesmo tempo que se tem a impressão de ouvir a voz da consciência de Cipriano. A reflexão sobre mentiras e verdades, aparência e essência – já presente no mito da caverna de Platão, com o qual o romance dialoga – parece ser compartilhada, por meio da fusão de vozes do narrador e do personagem, às quais se pode juntar também a do leitor, graças, uma vez mais, ao uso de formas da primeira pessoa do plural (*nos, pensarmos, teremos*).

Outra estratégia do narrador saramaguiano para aproximação do leitor é o seu comportamento judicativo. Os fatos relatados são com frequência acompanhados de julgamentos e interpretações da voz narrativa. É o que se passa na discussão do nome e na maneira como as pessoas se dirigem ao Sr. José, em *Todos os nomes*:

> por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se

> apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José, a que depois virão a acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança ou de cerimónia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento. Que, diga-se já, não vale o de senhor tanto quanto em princípio pareceria prometer, pelo menos aqui na Conservatória Geral, onde o facto de todos se tratarem dessa maneira, desde o conservador ao mais recente dos auxiliares de escrita, não tem sempre o mesmo significado na prática das relações hierárquicas, podendo mesmo observar-se, nos modos de articular a breve palavra e segundo os diferentes escalões de autoridade ou os humores do momento, modulações tão distintas como sejam as da condescendência, da irritação, da ironia, do desdém, da humildade, da lisonja, o que mostra bem a que ponto podem chegar as potencialidades expressivas de duas curtíssimas emissões de voz que, à simples vista, assim reunidas, pareciam estar a dizer uma coisa só. (idem, 2014, p.19-20)

Observa-se que o narrador julga que os sobrenomes do Sr. José são esquecidos devido à sua insignificância. O pronome de tratamento *senhor* que poderia atribuir ao auxiliar de escrita uma posição de respeito não o faz, pois na Conservatória essa forma de cortesia é generalizada entre todos os funcionários, independentemente da função que executam. Além disso, dependendo da entonação que se dá a esse pronome, pode deixar de expressar consideração para exprimir, pelo contrário, conotações negativas.

Em muitos casos, os julgamentos do narrador são acompanhados de uma veia irônica. *Memorial do Convento* abre-se descrevendo o drama do rei D. João V e da rainha D. Maria Ana, casados há dois anos, mas que não conseguiam gerar um filho para a sucessão do trono. Quando finalmente a rainha engravida, o frei Antônio, confessor dela, fica sabendo da notícia e procura o rei antes de que ele fosse comunicado, fazendo-o prometer que, se construísse um convento para os frades franciscanos, Deus lhe enviaria o herdeiro, com o que o monarca concorda.

Depois de partilhar essas informações com o leitor, afirma o narrador: "D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António" (idem, 2000, p.26). No entanto, nesse contexto, sabe-se que a rainha não era tão *piedosa*. Aceitou tudo isso talvez por medo de ser castigada pelos sonhos que tinha com o cunhado ou pelas vezes em que se enraiveceu enquanto rezava ave-marias, porque o seu ventre não gerava, tal qual a mãe de Jesus, um bendito fruto, circunstâncias que nunca teve coragem de confessar ao padre. Frei António, por sua vez, não parece *escolhido e virtuoso*, pois não teve revelação divina alguma, apenas aproveitou-se da situação para beneficiar a si e a sua ordem religiosa.

Outra forma encontrada de aproximar a história contada do leitor é investir em provérbios, ditados populares. A utilização desses recursos busca trazer ao texto a autoridade da sabedoria popular, do imaginário coletivo. Em *A jangada de pedra*, encontram-se, por exemplo: "Há males que vêm por bem" (idem, 1999a, p.242), "Água mole em pedra dura tanto dá até que fura" (ibidem, p.27), "O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força" (ibidem, p.8). Em *Ensaio sobre a cegueira*, aparecem os seguintes: "Quem não arrisca não petisca" (idem, 2008b, p.106), "Quem não tem cão caça com gato (ibidem, p.260), "O pior cego foi aquele que não quis ver" (ibidem, p.283), "Quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte" (ibidem, p.103).

No entanto, há algumas vezes que os ditados são citados para ser refutados. Pensando-se que as dificuldades enfrentadas pela cegueira branca deveriam ter unido as vítimas, reflete o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*: "Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis" (ibidem, p.205), referindo-se ao fato de que o grupo de cegos malvados exigiu a entrega de pertences e praticou violência sexual em troca de disponibilizar alimentos para as demais camaratas.

Nesse mesmo romance, é possível notar outra técnica explorada nas obras do autor português, a reformulação de ditados populares,

de forma a atualizar o senso comum. Há um momento em que o velho da venda preta se dispõe a ajudar a mulher do médico a carregar baldes cheio de água: "O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco. Esse ditado não é assim, Bem sei, onde eu disse velho, é menino, onde eu disse despreza, é desdenha, mas os ditados, se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos, És um filósofo, Que ideia, só sou um velho" (ibidem, p.269).

Efeito semelhante acontece em *A jangada de pedra*, enquanto Pedro Orce conta suas aventuras e relata um estremecimento de terra: "O que não tem explicação, explicado está, disse o alcaide de Granada, que assistia, mas um dos sábios corrigiu, O que não tem explicação, terá de esperar mais um bocadinho, falou sem rigor científico mas toda a gente percebeu e lhe deu razão" (idem, 1999a, p.82).

Em outras ocasiões narrador e personagens abandonam a sabedoria popular, difundida em ditados ou provérbios, e criam com um tom filosófico suas próprias máximas ou aforismos, extraídos da interpretação de um fato vivido ou narrado e funcionando como um resumo, uma espécie de ensinamento ou descoberta compartilhada com o leitor. Servem de exemplo em *Todos os nomes* os trechos "Quanto mais se olha, menos se vê" (idem, 2014, p.247) e "É nas ocasiões de mais extremo apuro que o espírito dá a autêntica medida de sua grandeza" (ibidem, p.237). Em *A caverna* encontram-se "Estupidez perder o presente só pelo medo de não vir a ganhar o futuro" (idem, 2016a, p.251), "É com o que é que temos de viver, não com as fantasias do que poderia ter sido, se fosse" (ibidem, p.273).

Esses fragmentos extraídos de alguns romances servem de amostra de procedimentos recorrentes nas narrativas de Saramago, no que tange ao uso de frases feitas, como ditados, provérbios ou sentenças convertidas em aforismos ou máximas.

Outra marca da narrativa saramaguiana são as descrições pormenorizadas, que o autor parece ter herdado do realismo queirosiano. Os romances tendem a descrever os espaços onde se desenrolam os fatos de maneira a proporcionar uma visualização da cena, como se fosse uma câmera focalizando o cenário. É o que acontece com a

descrição da Conservatória e do Cemitério, de *Todos os nomes*, com o Centro Comercial, de *A caverna*, ou com o manicômio de *Ensaio sobre a cegueira*, apresentado pelo narrador por meio da perspectiva da mulher do médico, quem, depois de ter descoberto que o lugar se dividia em duas alas e de ter conhecido uma das camaratas, averigua que

> Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo. A mulher do médico voltou para dentro. Num armário que estava meio aberto encontrou camisas-de-forças. Quando voltou a juntar-se ao marido, perguntou-lhe, És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, ela ia a acrescentar A um manicómio [...]. (idem, 2008b, p.47)

O excerto revela a riqueza de detalhes na descrição. Há outras passagens da narrativa que complementam o retrato do espaço construído com palavras. Contudo, é curioso observar que essa pormenorização, se por um lado coloca o leitor em posição confortável, visualizando a cena, por outro, é paradoxal que os espaços, em especial dos romances da fase da pedra, ganhem um caráter universal. A cidade atingida pela cegueira, por exemplo, pode representar qualquer grande centro urbano. Interessa apontar também que se a ambientação recebe um tratamento minudente, na caracterização dos personagens são privilegiados os traços psicológicos em detrimento da aparência física, mais um índice de universalização.

Intensifica essas descrições, o apreço por comparações. Nesse mesmo romance, podemos encontrar a associação entre os carros impacientes no sinal fechado e cavalos nervosos, sentindo vir ao ar a chibata (ibidem, p.11); o salto do sapato da rapariga, fino como um

estilete, que fere a perna do ladrão de carros (ibidem, p.57). Algumas são inusitadas como a consciência comparada a um animal feroz com dentes a morder (ibidem, p.26), enquanto outras prestam-se à postura ácida do narrador: "não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatebitate com o olho posto na herança" (ibidem, p.25).

A sinestesia, figura de linguagem que efetua, em uma descrição, um cruzamento de sensações dos diferentes sentidos, é outro recurso empregado pelo narrador saramaguiano para enriquecer as descrições e comparações, como comprova um trecho de *Manual de pintura e caligrafia*: "Como se eu estivesse no interior de uma gruta e em frente dela caísse uma cascata, grossas e resplandecentes cordas de água, mas sem rumor, a não ser no interior dos olhos este zumbido, que é o de uma lágrima ardendo" (idem, 2010, p.90).

Observe-se que, nesse caso, a descrição conjuga traços da visão (avistar a cascata resplandecente), do tato (grossas cordas de água, a ardência dos olhos, a lágrima) e da audição (o zumbido e a ausência de rumor, o silêncio).

A "magnífica capacidade de estabelecer cumplicidades explícitas com o leitor que é um dos maiores encantos da prosa de José Saramago" (Seixo, 1999, p.21), por vezes, faz esquecer da onisciência do narrador, que possui o privilégio "de saber tudo quanto haverá de suceder até à última página deste relato, com excepção do que ainda vai ser preciso inventar no futuro" (Saramago, 2016b, p.244).

Essa vantagem alia-se também ao caráter seletivo do narrador, que escolhe os fatos que merecem fazer parte do relato, como ocorre em *A caverna*, quando opta por suprimir a conversa entre a família de Cipriano no caminho de mudança para o Centro Comercial, dando espaço apenas para o diálogo de Marta e Marçal sobre o relacionamento deste último com seus pais, pois essas eram "as únicas palavras merecedoras de registo nesta história, e ainda assim por alto, de modo puramente acidental" (idem, 2016a, p.303-4).

Destaque-se também o caráter imperativo do narrador quando, já ao final da narrativa, Cipriano reencontra-se com Isaura, a mulher por quem se apaixonara: "suspenda-se agora tudo, por favor, que

ninguém fale, que ninguém se mexa, que ninguém se intrometa, esta é a cena comovedora por excelência" (ibidem, p.341).

É inegável que o narrador saramaguiano tem pleno domínio do que conta, ele "é a grande Voz e o grande Olho, dizendo o que ouviu e viu, lá em nenhum lugar, nem em nenhum tempo" (Madruga, 1998, p.15). A aproximação e troca de confidências observada é, de certa forma, uma armadilha para influenciar quem o lê. Se, por um lado, a voz narrativa funciona como um guia, por outro, coloca o leitor diante de um labirinto e o faz percorrer diferentes caminhos, acompanhando a atuação dos personagens e, simultaneamente, sendo provocado pelas reflexões do narrador, que chama a atenção para perspectivas variadas, proporcionando distintas nuances interpretativas. Isso é o que o torna intruso, característica que se atribui, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2007, p.207-8), a um narrador que projeta sua subjetividade nos enunciados, manifestando-se nos planos ideológico e afetivo, como ocorre nos romances de Saramago, cuja voz narrativa imprime ao relato suas conjecturas, comentários e interpretações, além de um "tom sentencioso, tendência moralizante ou pelo menos judicativa" (Seixo, 1999, p.23).

Segundo Piglia (2004, p.101), as narrativas de Borges exprimem uma tensão entre ouvir e ler: "ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta". O argentino deu preferência às formas breves, como o conto, porque acreditava que elas guardavam uma relação próxima com a oralidade. Por essa razão, Borges abdicou de escrever romances, pois esse gênero, em sua concepção, "é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais" (ibidem, p.101).

Saramago também se mostrava preocupado com essa manutenção da relação entre oralidade e escrita, em consonância com a ideia defendida por Walter Benjamin (1994, p.198) de que "entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Contudo, o autor português, depois de ter transitado por outros

gêneros, encontrou no romance o espaço para sua maior expressão de contador de histórias e, diferente do que pensava Borges, apesar da extensão alongada das narrativas, conseguiu criar um narrador que alcança uma forte aproximação dos interlocutores, leitores ou ouvintes das obras.

Na opinião de Beatriz Berrini (1998, p.55), o narrador saramaguiano exerce uma fascinação no público, com quem mantém uma comunicação viva, um contato direto e constante, que traz à lembrança a imagem do tradicional contador de histórias: à sua volta, olhos e ouvidos atentos, embevecidos, estão os ouvintes ou os leitores, sequiosos de sua palavra. As histórias, somente ele as conhece e ninguém a não ser ele sabe contá-las com as infinitas modulações de sua voz (ibidem, p.54).

Assim como acontece nos contos de Borges, Saramago conseguiu alcançar esse tipo de narrador por meio da junção entre arte e pensamento. Trata-se, como já se viu, de um narrador que mescla o relato dos fatos com ponderações sobre a construção ou o desdobramento da narrativa, com comentários, conjecturas ou digressões que visam atingir o leitor. Esse mecanismo confere um viés ensaístico às suas obras, o que faz o escritor declarar em entrevista, de forma bem-humorada: "É possível que eu não seja um romancista, porque no fundo não me interesse tanto contar histórias. O que na verdade sou é um ensaísta, escrevo ensaios com personagens" (apud Aguilera, 2008, p.15). Ideia semelhante manifesta o autor ao tentar definir seu *Ensaio sobre a cegueira*: "ensaio que não é ensaio, um romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto filosófico" (Saramago, 1997a, p.275). Essas declarações demonstram que o romancista tem consciência dos diferentes gêneros imbricados em seus textos e da dificuldade de incluí-los em uma categoria genérica única.

A configuração narrativa que se observa a partir de *Levantado do chão* leva as obras saramaguianas a fundarem-se por meio de uma estrutura labiríntica. É comum que os romances contenham parágrafos longos, que podem estender-se por páginas e páginas. O texto se dilata dessa forma porque o escritor abdica do corrente uso de dois pontos e travessão para expressar os diálogos e funde em um

mesmo parágrafo o discurso do narrador e a fala dos personagens. A passagem de uma voz a outra é marcada pelo emprego de uma vírgula e pela utilização de uma letra maiúscula. A entonação das frases fica a cargo do leitor, pois não há pontos de exclamação para indicar surpresa ou exaltação, tampouco há pontos de interrogação para sinalizar perguntas. As narrativas restringem-se unicamente ao uso de vírgulas e pontos finais.

Esse procedimento é responsável por aproximar seus relatos da oralidade. Essa conjunção de vozes é típica de um contador de histórias, que não relata apenas experiências pessoais, mas também eventos que se passaram com outras pessoas e de que tenha tomado conhecimento, narrativas inventadas ou modificadas. O narrador saramaguiano é uma voz *palimpséstica*, que carrega ecos de outras vozes. O autor português julga inclusive que essa inovação na constituição do narrador tenha surgido em *Levantado do chão*, pois esse romance tinha como característica expressar as diferentes vozes dos lavradores alentejanos, submetidos a terríveis condições de trabalho no campo.

Vale recordar que em alguns romances, além do narrador em terceira pessoa, alguns personagens ocupam o lugar de contadores de histórias. Em *Levantado do chão*, Antonio Mau-Tempo é uma dessas figuras que relata casos reais ou com doses de invenção e ainda julga e absolve as ações indignas praticadas por José Gato e seu grupo, sob os argumentos de que a vida determinara o comportamento desses indivíduos que, em uma reminiscência a Robin Hood, roubava os ricos para dividir com os pobres, na tentativa de fazer justiça com os próprios meios.

Em *Memorial do Convento*, um dos trabalhadores na construção do Convento de Mafra, Manuel Milho, é quem, ao redor da fogueira, antes de todos se deitarem, conta histórias aos seus companheiros. Como Sherazade, das *Mil e uma noites*, Manuel suspendia a narração sempre em um ponto que gerasse expectativa, deixando um fio para o dia seguinte, o que provocava reclamações: "José Pequeno protestou, Nunca se ouviu história assim, em bocadinhos, e Manuel Milho emendou, Cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda" (idem, 2000, p.253).

Outro grande personagem que reúne pessoas em torno de si e se torna um narrador é o velho da venda preta, em *Ensaio sobre a cegueira*. Ele chega ao manicômio alguns dias depois do início da quarentena e, por isso, consegue relatar aos demais o caos que se instaurara na cidade e o aumento do número de contaminados. Além disso, ele carrega consigo um rádio. Por um tempo, enquanto as estações radiofônicas ainda funcionaram, o velho compartilha com os habitantes de sua camarata as notícias do mundo lá fora.

Sobre a construção desse discurso narrativo, Carlos Reis (2015, p.106) assinala que é um equívoco afirmar que os textos de Saramago não possuem pontuação, visto que o autor "usa pontuação, mas reinventa-a de acordo com um outro ritmo prosódico, que é o da oralidade de quem fala a língua". A esse respeito, comenta o próprio escritor nos *Cadernos de Lanzarote* que sua técnica se baseia no princípio de que tudo o que é dito por alguém destina-se a ser ouvido por um interlocutor: "É como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não precisa de pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras" (Saramago, 1997a, p.223).

Como se nota, Saramago, além de estabelecer uma relação com a oralidade, dá ao seu narrador traços de um rapsodo, pela aproximação com a música e ainda no sentido de que a voz narrativa parece recitar o texto em voz alta.

Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (1998, p.8-9):

> O aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português de Saramago resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade. Sua prosa incorpora uma rica tradição literária, de Fernão Lopes a Vieira, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Pessoa, aí presentes num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional, mas que age num nível mais difícil de captar, o da arquitetura sintática, da prosódia, das técnicas narrativas e descritivas. A essa tradição, Saramago trouxe sua nota pessoal que, na

superfície do texto, consiste na supressão da maior parte dos sinais convencionais de pontuação, marcadores de pausas ou de entoação.

Esse tipo de construção narrativa adotado pelo escritor português modifica também a organização sintática do texto. Observa-se um apreço por frases barrocas (inversões, zeugmas, antíteses, paradoxos, raciocínio silogístico), bem como por períodos longos, compostos por subordinação e pelo uso de apostos, como se observa no fragmento a seguir:

> Nessa noite o Sr. José voltou à Conservatória. Levava consigo a lanterna de bolso e um rolo de cem metros de cordel forte. A lanterna continha uma pilha nova, com duração para várias horas de uso contínuo, mas o Sr. José, mais do que escarmentado pelas dificuldades que fora obrigado a enfrentar durante a sua perigosa aventura de escalada e roubo no colégio, tinha aprendido que na vida todos os cuidados são poucos, mormente quando se abandonam as vias rectas do proceder honesto para enveredar pelos atalhos tortuosos do crime. Imagine-se que a lampadazinha minúscula se vai fundir, imagine-se que a lente que a protege e que intensifica a luz se vai soltar do encaixe, imagine-se que a lanterna, com pilha, lente e lâmpada intactas, vai cair num buraco e não lhe poderá chegar nem com o braço nem com um gancho, então, na falta do autêntico fio de Ariadne, que não se atreverá a usar apesar de nunca se fechar à chave a gaveta da secretária do chefe onde, com uma lanterna potente, se encontra guardado para as ocasiões, o Sr. José servir-se-á de um rústico e vulgar rolo de cordel comprado na drogaria que lhe fará as vezes, e que reconduzirá ao mundo dos vivos aquele que, neste momento, se prepara para entrar no reino dos mortos. (Saramago, 2014, p.165)

Extraído de *Todos os nomes*, esse excerto ilustra o uso de orações subordinadas, de apostos, de estruturas frasais repetidas, que vão se ligando às ideias principais e alongando os períodos. Se a escrita é labiríntica, observe-se que ela está em consonância com o conteúdo,

já que é um dos momentos da narrativa em que o Sr. José enfrenta a configuração labiríntica da Conservatória.

Longos parágrafos, mistura de vozes, pontuação peculiar, apostos, orações subordinadas são recursos que aproximam os textos de Saramago ao que Othon Moacyr Garcia (2006, p.131) denominou frase labiríntica ou centopeica, "caudalosa e confusa", com uma longa série de elementos. Essa estrutura causa um estranhamento sempre que o leitor entra em contato pela primeira vez com os romances do escritor português.

Eduardo Calbucci (1999, p.14) destaca sua surpresa com o sucesso de público e de crítica que Saramago alcançou, tendo em vista a complexidade que suas obras apresentam:

> Saramago encontrou um estilo bastante pessoal na Literatura atual: suas parábolas são muito criativas e nem sempre de fácil intelecção; os sinais de pontuação são todos substituídos por vírgulas ou pontos finais; a organização sintática lembra o conceptismo barroco; o vocabulário é repleto de termos eruditos; o diálogo com outros textos da Língua é frequente. Ainda assim, Saramago foi consagrado pelos leitores, que normalmente preferem textos mais "fáceis".

A escrita labiríntica de Saramago, além de relacionar-se com o jogo de vozes narrativas e de marcar uma inovação no uso da pontuação, associa-se, em alguns de seus romances, ao enredo, intensificando a configuração estética das obras. É o que acontece, por exemplo, em *Ensaio sobre a cegueira*, narrativa na qual o labirinto textual contribui para provocar no leitor a desorientação enfrentada pelos personagens cegos, bem como articula-se com a arquitetura emaranhada do manicômio e com os meandros da cidade.

Efeito semelhante ocorre em *Todos os nomes*, romance no qual a escrita labiríntica reflete a constituição da Conservatória, do Cemitério, dos caminhos investigativos e do interior conturbado do Sr. José. Em *A caverna*, o labirinto da escrita liga-se aos sentimentos de inferioridade, solidão e desorientação despertados no oleiro Cipriano Algor diante dos inúmeros corredores, andares, estabelecimentos

e opções de consumo e lazer que o Centro Comercial oferece aos seus frequentadores.

A estrutura labiríntica nas obras de José Saramago se manifesta também por meio de um intertexto entre seus próprios romances e personagens. É o que acontece, por exemplo, com *O ano da morte de Ricardo Reis*. Em certo momento da narrativa, o protagonista da história recorda-se de Padre Gusmão e sua passarola, episódio descrito em *Memorial do Convento*:

> Não sabe por que lhe veio à ideia a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão, primeiro não soube, mas depois, tendo reflectido e procurado, admitiu que por sub-racional associação de ideias tivesse passado deste exercício de hoje para os bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca, deles, por tudo ser brasileiro, para o padre voador, finalmente chegando à passarola que o imortalizou, cuja não voou nunca, mesmo que alguém tenha dito ou venha a dizer o contrário. (Saramago, 2000, p.346)

Algumas páginas depois desse fragmento, o leitor depara-se com outra referência a *Memorial do Convento*. Dessa vez, ao refletir sobre o gerúndio presente no nome Marcenda, uma jovem com quem se envolve, Ricardo Reis menciona Blimunda, personagem saramaguiana cujo nome apresenta essa mesma característica: "este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndio, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe" (ibidem, p.361).

Em *O homem duplicado*, José Saramago repete esse procedimento de estabelecer intertextos com seus próprios romances anteriores. São citados personagens de diferentes narrativas do autor português, pertencentes ao sexo masculino, associados sob o signo da solidão:

> O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não

> especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos. (idem, 2016b, p.10)

Um conhecedor dos romances saramaguianos é capaz de identificar facilmente as figuras mencionadas: o pintor de retratos citado é H, o protagonista de *Manual de pintura e caligrafia*; em *O ano da morte de Ricardo Reis* está o referido médico, que retorna do Brasil para Portugal; o revisor de imprensa é Raimundo da Silva, que nega a ajuda dos cruzados aos portugueses na *História do Cerco de Lisboa*; o funcionário do Registo Civil é o Sr. José, de *Todos os nomes*. Cabe observar que esses personagens são aludidos pelo narrador como exemplos públicos, simulando, portanto, que se trata de indivíduos reais, o que causa uma hesitação entre realidade e ficção, tal qual acontecia com a justaposição de autores factuais e apócrifos nos contos borgianos.

Assim como Borges tinha afeição por criar falsas obras, comentando textos e discutindo enredos que só existem nas resenhas de seus contos, Saramago também confundiu seus leitores e usou desse expediente com a citação de livros imaginários nas epígrafes de alguns de seus romances. Do *Livro dos conselhos* são extraídos os trechos "Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes" (idem, 1997b, p.9) e "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" (idem, 2008b, p.9), que pertencem, respectivamente, a *História do Cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a cegueira*. A epígrafe "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens" (idem, 2014, p.09), de *Todos os nomes*, é tomada do *Livro das evidências*. A frase

"O caos é uma ordem por decifrar" (idem, 2016b, p.7), que abre *O homem duplicado*, advém do *Livro dos contrários*. Já a epígrafe "Saberemos cada vez menos o que é um ser humano" (Saramago, 2006a, p.7), de *As intermitências da morte*, consta ter sido retirada do *Livro das previsões*.

Ao lado de trechos retirados de obras de Almeida Garrett (*Levantado do chão*), Padre Manuel Velho (*Memorial do Convento*), Alejo Carpentier (*A jangada de pedra*), Platão (*A caverna*), Fernando Pessoa e seus heterônimos (*O ano da morte de Ricardo Reis*) e da *Bíblia* (*O Evangelho segundo Jesus Cristo; Caim*), Saramago utiliza como epígrafes de seus romances citações inventadas, fragmentos retirados dos enigmáticos e apócrifos *Livros dos conselhos*, *das evidências*, *dos contrários* e *das previsões*, que parecem conter um tom de sabedoria popular, de aforismos, os quais são recorrentes nas narrativas saramaguianas. Em alguns casos, em uma mesma obra, juntam-se na página das epígrafes um excerto de um livro inexistente e um trecho de um autor real. É o que ocorre, por exemplo, em *O homem duplicado*, em que um fragmento inventado se justapõe a uma citação de Laurence Sterne.

De acordo com Antoine Compagnon (1996, p.120), uma epígrafe exerce diferentes funções: marca uma relação intertextual (*símbolo*), o diálogo com outro autor (*índice*), a abertura da enunciação (*ícone*), funciona como uma representação do que está por vir (*imagem*). É o momento em que "o autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrassenso –, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé" (ibidem, p.121).

Com humor irônico, Saramago (1997a, p.458) afirma que "o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos" e aconselha "quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo" (idem, 2009b, p.147). Esses comentários demonstram a importância que o autor dá às epígrafes,

a maneira como ele entende esse paratexto como um espaço privilegiado para dialogar com a narrativa, causar expectativa e apresentar uma chave para a compreensão dos romances.

Outro traço que aproxima Borges e Saramago é a presença do fantástico em suas narrativas. Em muitos contos borgianos é possível observar a representação de uma realidade próxima daquela que conhecemos, da qual emerge, contudo, algum acontecimento estranho a essa realidade, uma situação incomum, que não pode ser explicada de acordo com as leis que regem o nosso mundo: um Minotauro que vê o labirinto como refúgio e não como cárcere; um verbete que consta apenas em um volume de uma enciclopédia; a descrição de uma biblioteca de dimensões portentosas, infinita; a existência de uma loteria, em que estão incluídos todos os indivíduos, sem necessidade de bilhetes e cuja Companhia que a dirige faz tudo de forma secreta; um livro aparentemente comum, que não possui, no entanto, começo nem fim, sendo impossível ser aberto mais de uma vez na mesma página; um autor que decide produzir, não uma paráfrase, tampouco uma paródia, mas uma reprodução *ipsis litteris* do *Dom Quixote* de Cervantes, entre tantos outros enredos que apresentam uma perturbação da ordem corrente.

Um olhar pelo conjunto de romances de Saramago permite verificar que o autor português também aprecia a inserção de elementos fantásticos em sua fabulação narrativa. Em *Memorial do Convento*, entre o relato da construção religiosa, o escritor aposta na criação de uma personagem, Blimunda Sete-Luas, que tem visões sobrenaturais, pois, em jejum, consegue penetrar o íntimo das pessoas e extrair a vontade guardada no interior de cada indivíduo. Esse exercício de Blimunda é repetido, pois a vontade humana é que serve de combustível para fazer alçar voo a passarola, uma máquina voadora idealizada pelo padre jesuíta Bartolomeu de Gusmão.

Para compor *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago transforma Fernando Pessoa e um de seus heterônimos, Ricardo Reis, em protagonistas do romance. O que chama a atenção é que, além de recriar uma das identidades poéticas do poeta português, a narrativa descreve Pessoa já morto, que visita, passeia e conversa com uma

de suas criações, o médico Reis: "O lado fantástico desse diálogo é evidente: um fantasma conversando com um sujeito que nunca existiu. Porém, a naturalidade das falas dá um tom suave à fantasia, e o leitor consegue tranquilamente aceitar os encontros entre Reis e seu criador" (Calbucci, 1999, p.40).

Já em *A jangada de pedra*, a Península Ibérica – formada por Portugal e Espanha, países que, devido às fronteiras geográficas, guardam vários momentos históricos comuns – sofre uma rachadura geológica, desprende-se do continente europeu e vaga desordenadamente com seus habitantes pelo Oceano Atlântico.

Ensaio sobre a cegueira, conforme discussão apresentada no primeiro capítulo, tem como ponto de partida o aparecimento de uma insólita cegueira, branca e contagiosa, que contamina todos os habitantes de uma cidade e os obriga a lutar pela sobrevivência, deixando que o instinto se sobreponha à razão. Em *Todos os nomes*, o fantástico reside no crescimento vertiginoso e incessante da Conservatória e do Cemitério, espaços antípodas da narrativa. Ambos são descritos como organismos vivos: a Conservatória parece manipular os passos de Sr. José e responde pelo encontro do auxiliar de escrita com o verbete da desconhecida; o Cemitério estende-se pela área urbana e engole a cidade.

A caverna torna possível o contato dos personagens do romance com os restos dos indivíduos que habitaram a caverna do mito de Platão, sobre a qual foi construído um centro comercial, de dimensões portentosas, que se expande e obriga o município a invadir e a diminuir a área rural. Em *O homem duplicado*, o professor Tertuliano descobre um ator que tem exatamente os mesmos traços físicos que os seus, como se fossem irmão gêmeos, sem porém haver nenhum grau de parentesco.

Ensaio sobre a lucidez investe na história de uma cidade cuja população, para evitar a ascensão de um dado governo ao poder, vota quase por completo em branco. Em *As intermitências da morte*, esta última é personificada e decide suspender seus serviços por um tempo. Além disso, quando retoma suas atividades, apaixona-se por uma de suas vítimas, um violoncelista.

Diante desse quadro, é inegável a presença de elementos fantásticos nos romances do ganhador do Nobel. Na opinião de Calbucci, pode-se traçar, inclusive, uma aproximação entre o autor português e os escritores hispano-americanos que renovaram a narrativa na América Latina, a partir da década de 1940, com o chamado realismo mágico. Saramago e esses autores buscaram "um 'realismo artístico' que não fosse um espelho fiel do mundo, mas sim uma visão estética do artista sobre a realidade, procurando atingir o difícil meio-termo entre ficção e realidade, isto é, entre o exagero documental e objetivo do final do século passado e os excessos fantasiosos, por exemplo, do Surrealismo" (Calbucci, 1999, p.22).

Mudança de ponto de vista, desintegração do tempo cronológico, dissolução da relação de causa e efeito na construção dos enredos, fragmentação de personagens, quebra da ilusão realista, relativismo, entre outras características apontadas por Arrigucci Jr. (1995, p.118) nos textos hispano-americanos do realismo mágico permeiam também a produção saramaguiana. A história oficial é questionada, classes sociais marginalizadas ganham voz, tempo e espaço são ocultados em algumas narrativas, indivíduos se duplicam. Além disso, os personagens parecem aceitar, sem tanta hesitação, os elementos fantásticos que habitam os enredos.

É curioso notar também que muitos dos romances de Saramago partem de um questionamento hipotético e fabulativo, que faz seus textos modificarem ou recriarem a realidade circundante. Parece servir como mote ao autor a indagação "O que aconteceria se...?", completada a cada narrativa com uma situação distinta. O que aconteceria se Fernando Pessoa se encontrasse com seus heterônimos; se a Península Ibérica se desvinculasse da Europa; se a história oficial estiver errada; se a história de Jesus não fosse exatamente como se difundiu; se todas as pessoas ficassem cegas de repente; se um homem descobrisse outro igual a si, mesmo que não houvesse nenhum grau de parentesco; se a maioria da população votasse em branco em uma eleição; se a morte deixasse de existir.

Todorov (2007), em sua teorização clássica sobre o gênero fantástico, aponta que uma leitura alegórica pode dissolver o fantástico,

pois acabaria com a hesitação, a incerteza entre considerar as situações estranhas da narrativa como ilusão dos sentidos ou aceitá-las como leis desconhecidas em um mundo que soa familiar, na medida em que a alegoria, a partir da narrativa e dos elementos intrínsecos ao enredo, pressupõe uma interpretação fora do próprio texto.

Contudo, nas obras saramaguianas, esses elementos fantásticos inseridos parecem, em alguns casos, uma estratégia para provocar, após o impacto, a hesitação e a leitura integral do texto, justamente uma interpretação alegórica. Segundo Odil José de Oliveira Filho (2010, p.92), "Todorov não se preocupa em cogitar se, na esfera da produção, poderia haver uma 'intenção alegórica', um projeto de representação do mundo, problematizado formal e esteticamente por meio de um texto que assume a hesitação fantástica como fulcro de sua composição artística".

O autor destaca ainda que "não parece exagero afirmar-se que a tensão entre as tendências alegóricas e fantásticas tem sido o desafio que Saramago vem enfrentando desde o início de sua trajetória artística" (ibidem, p.95). O escritor iniciou sua carreira literária quando vigorava em Portugal o Neorrealismo, que surge para fazer crítica à censura e à repressão do governo totalitário fascista de Salazar. A arte se colocava à serviço das condições sociais, denunciando a falta de liberdade, a miséria e vida indigna a que foram submetidos os trabalhadores, em especial, a população rural. No entanto, ao lado dessas circunstâncias convidativas ao realismo, Saramago também parecia querer dar vazão à sua criatividade. Por isso, ao longo do conjunto de seus romances, ele harmoniza as tendências realista, alegórica e fantástica.

Para tanto, as narrativas tomam como pano de fundo um mundo próximo daquele que nos cerca (realismo) que, todavia, apresenta algum acontecimento ou elemento que destoa das leis que conhecemos (fantástico). A criação do escritor funda-se, assim "numa imaginação da coexistência entre o excepcional e o comum" (Seixo, 1999, p.114). No entanto, ao final do romance, essa tensão entre realismo e fantástico pode, em algumas obras, converter-se em uma leitura alegórica. É o que acontece, por exemplo, em *Ensaio*

sobre a cegueira. Na abertura da narrativa, embora haja um apagamento das circunstâncias espaçotemporais, o leitor encontra um mundo semelhante ao seu: uma cidade movimentada, um centro cercado de prédios, trânsito intenso, pessoas enfrentando a agitação do dia a dia, inquietação na espera pela abertura do semáforo, um quadro realista.

Na sequência, um dos motoristas é atingido por um mal súbito, uma cegueira incomum, branca e contagiosa, o elemento fantástico do texto e que leva à instauração de um mundo distópico. Encerrado o último capítulo e tendo acompanhado a saga dos personagens desprovidos da visão, o leitor indaga-se sobre o que representaria essa estranha cegueira. Depois de ter se deparado com tantas cenas em que os indivíduos agiram por instinto, lutaram pela sobrevivência, regressaram à horda primitiva, entre as possíveis respostas está que o romance destaca a cegueira da razão.

Tal procedimento é efetuado em outras narrativas: o desprendimento da Península Ibérica do continente europeu é usado para discutir o preconceito contra Portugal e Espanha, colocados à margem do desenvolvimento econômico da Europa e, de certa forma, submissos aos países ricos do continente; um erro voluntário de um revisor tipográfico reinventa um dado histórico, aproximando ficção e História; um homem descobre o seu duplo, o que provoca uma reflexão sobre a identidade, as perspectivas antagônicas que formam o indivíduo, a maneira como cada um se vê e é visto pelos outros; o resultado de uma eleição em que os votos brancos são a maioria presta-se a questionar a legitimidade da representação governamental, a democracia e a política; a ausência da morte desencadeia o pensamento sobre a necessidade desta última para o equilíbrio e renovação da vida. Como se nota, um contexto aparentemente real salpicado com um ingrediente fantástico resulta, ao final, em um sabor alegórico.

Outro traço que aproxima Borges e Saramago e que torna a narrativa de ambos labiríntica são as reflexões metalinguísticas que permeiam os textos de ambos os autores. Esse gosto por discutir e tematizar o ato da escrita pode ser reflexo da trajetória do escritor

português. Segundo Aguilera (2008), mesmo formado em uma escola técnica e trabalhando o dia todo como serralheiro mecânico, o interesse pela cultura e pela literatura levava-o a frequentar bibliotecas à noite. Antes da ficção, Saramago também se dedicou a atividades jornalísticas e a traduções, duas práticas que exigem a manipulação da língua. Além disso, antes dos romances que contêm o estilo que o consagrou, o autor "já transitara pelos caminhos do verso, da crônica literária e política e da prosa experimental" (Costa, 1997, p.274).

Uma das vertentes da metalinguagem é a discussão dos termos empregados pelo narrador ou pelos personagens. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, por exemplo, a voz narrativa ironiza suas próprias palavras, quando descreve "um pajem em trajo de corte": "se a expressão ganha com a repetição alguma coisa, se não é pleonástica, pois ninguém se lembra de ter visto pajem que não estivesse em trajo de corte, para isso é que são pajens, mais explicativo seria ter dito, Um pajem trajado de pajem, pelo talhe das roupas, modelo italiano, renascença" (Saramago, 2006c, p.15).

Em outra passagem do mesmo romance, brinca-se com o par de homônimos *paço* (palácio) e *passo* (deslocamento), palavras com a mesma pronúncia, mas com significados distintos: "Da Rua do Comércio, onde está, ao Terreiro do Paço distam poucos metros, apeteceria escrever, É um passo, se não fosse a ambiguidade da homofonia" (ibidem, p.29). Observe-se que o narrador afirma que não deveria escrever de tal forma, mas é justamente a maneira como escreve.

Todos os nomes é um dos romances em que essa nota digressiva se intensifica, por duas razões: em primeiro lugar, pelo fato de que o protagonista é extremamente solitário, de modo que o narrador gosta de confidenciar ao leitor os pensamentos de Sr. José e, em segundo, porque à medida que investiga o paradeiro da mulher desconhecida, o escriturário registra cada passo em um caderno de anotações. Essas reflexões discutem diferentes aspectos sobre a escrita, sobre a língua e exibem os bastidores da criação.

Na apresentação de Sr. José, conforme já comentado, o narrador discute que a palavra escrita pode ganhar diferentes conotações, de

acordo com a maneira que é pronunciada. É por isso que o pronome de tratamento *senhor* pode expressar, dependendo da entonação, respeito ou ironia. O narrador, de forma indireta, discute a tendência a categorizar e hierarquizar escritores:

> Ainda que empregando critérios de selecção e de representatividade tão eclécticos e generosos como já se viu que são os do Sr. José, não é fácil, mormente quando se trate de um pequeno país, chegar à centena redonda de personagens realmente célebres sem ter caído no conhecido laxismo das antologias dos cem melhores sonetos de amor ou das cem mais pungentes elegias, perante os quais nos assiste pleno direito de suspeitar que os últimos a serem escolhidos só lá entraram para perfazer a conta. (idem, 2014, p.29)

A coleção de famosos comparada a antologias que contenham os melhores textos pode despertar uma reflexão sobre o cânone literário, aquilo que se considera literatura, obras clássicas, tradicionais, que deveriam ser de conhecimento geral. Terry Eagleton (2006, p.17) argumenta que, tal qual acontece com a seleção subjetiva das celebridades de Sr. José, as obras que compõem o cânone literário não são classificadas por sua materialidade, por algo que lhes seja inerente: "Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. 'Valor' é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos".

Os critérios adotados, o grupo que os elenca, os interesses em jogo, a forma de enxergar a arte e o período histórico fazem com que o cânone literário sofra modificações a cada tempo, tal qual ocorre com o grupo de personalidades compiladas pelo auxiliar de escrita.

As digressões metalinguísticas também perpassam a escolha vocabular. Ao analisar a fala do enfermeiro e a maneira de se dirigir ao seu paciente, o narrador aproveita para discutir a variedade linguística, que resulta, entre outros fatores, de aspectos históricos e sociais:

> o Sr. José não gostava de injecções, muito menos na veia do braço, donde sempre tinha de apartar a vista, por isso ficou tão satisfeito quando o enfermeiro lhe disse que a picadinha ia ser no glúteo, este enfermeiro é uma pessoa educada, doutro tempo, acostumou-se a usar o termo glúteos em vez de nádegas para não chocar os escrúpulos das senhoras, e quase acabou por esquecer a designação corrente, pronunciava glúteo mesmo quando tinha de tratar com doentes para quem nádega não passava de um ridículo preciosismo de linguagem e preferiam a variante grosseira de nalga. (Saramago, 2014, p.131)

As nuances semânticas são também preocupações da voz narrativa, que estabelece um jogo entre significado e sentido, termos que, embora tomados como sinônimos, guardam, cada um, feixes significativos distintos:

> Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é directo, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições. (ibidem, p.134-5)

O narrador discute que as palavras possuem significados fáceis de ser identificados, mas, num contexto, na relação em que elas travam entre si, esses significados se articulam e exigem do leitor/ouvinte a atribuição de sentidos, que se multiplicam, se ramificam. Em outras palavras, a voz narrativa está destacando a plurissignificação, marca constitutiva dos textos literários.

Essa cumplicidade que o narrador saramaguiano busca com o leitor funciona como uma provocação a este último,

> que tem que se pôr numa situação de proximidade com o texto, para que os significados plurais sejam construídos no âmbito de uma cooperação interpretativa, que envolve o texto e o leitor. Assim, Saramago oferece-lhe a oportunidade de concretizar, através da leitura coerente, os sentidos possíveis, e parece ser isso que o fascina: a liberdade interpretativa autorizada pelo texto. (Braga, 1999, p.97-8)

Além do olhar voltado para a palavra, matéria-prima da literatura, a narrativa joga ironicamente com seu próprio estatuto ficcional. Ao anotar os passos de sua investigação, reflete o Sr. José: "Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno, só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo" (Saramago, 2014, p.74). De fato, como os apontamentos do Sr. José constroem, em uma estrutura labiríntica, o romance que se está lendo, o encontro com a tal senhora constitui o quarto capítulo da obra, imediatamente anterior ao que contém essa consideração do auxiliar de escrita.

Os acontecimentos relatados, ademais, são relativizados pelo narrador. Quando descreve o assalto do Sr. José à escola, a narrativa descreve, que, ao pular a janela, o escriturário chegou ao outro lado "suavemente, como uma folha que se tivesse desprendido da árvore" (ibidem, p.91). Contudo, à continuação, na abertura do capítulo seguinte, o narrador retifica a narração e refuta a comparação em função do seu desejo de não fugir à realidade dos fatos – tal qual fizera a voz narrativa do conto *O livro de areia*, de Borges, que afirmara ser verídica a sua história – e com o objetivo de conferir verossimilhança ao relato:

> O respeito pela realidade dos factos e a simples obrigação moral de não ofender a credulidade de quem se tenha disposto a aceitar como plausíveis e coerentes as peripécias de tão inaudita busca reclamam o imediato esclarecimento de que o Sr. José não tombou suavemente do peitoril da janela, como uma folha que se tivesse soltado do ramo. Pelo contrário, o que lhe aconteceu foi cair desamparado, como cairia a árvore inteira, quando tão fácil teria sido escorregar

> pouco a pouco do seu momentâneo assento até tocar com os pés no chão. (ibidem, p.93)

Interessa observar o gosto por comparações, por imagens, elementos constitutivos dos textos literários. A suavidade da folha que se desprendera da árvore é substituída pela queda desamparada da árvore inteira, demonstrando o baque que sofrera o Sr. José ao atingir o chão da parte interior do prédio.

O jogo entre realidade e ficção da narração (discurso) está intimamente ligado à discussão entre verdade e mentira presente na narrativa (história), que atinge o ápice quando Sr. José repete o gesto do pastor que trocava aleatoriamente as placas de identificação dos túmulos, no Cemitério:

> Então foi retirar o número que correspondia à mulher desconhecida e colocou-o na sepultura nova. Depois, o número desta foi ocupar o lugar do outro. A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira. Em todo o caso, bem poderá vir a suceder que o pastor, amanhã, encontrando ali uma nova sepultura, leve, sem saber, o número falso que nela se vê para a sepultura da mulher desconhecida, hipótese irónica em que a mentira, parecendo estar a repetir-se a si mesma, tornaria a ser verdade. (ibidem, p.243)

O fragmento ilustra o quanto os conceitos de verdade e mentira não são absolutos e imutáveis, ao mesmo tempo que ressalta que a aparência nem sempre corresponde à essência. Quem visse as informações contidas na lápide não desconfiaria que elas não correspondessem ao corpo ali sepultado.

Cabe destacar a comparação entre as lápides com um livro, que passa pela cabeça do Sr. José, ao ver a quantidade de túmulos e o espaço que ocupam, que provocam o crescimento desordenado do Cemitério:

> pensa na enorme quantidade de espaço que se haveria poupado se os mortos tivessem sido enterrados de pé, lado a lado, em formação

> cerrada, como um exército em posição de sentido, tendo cada um, como único sinal da sua presença ali, um cubo de pedra colocado na vertical da cabeça, em que se relatariam, nas cinco faces visíveis, os factos principais da vida do falecido, cinco quadrados de pedra como cinco páginas, resumo do livro inteiro que tinha sido impossível escrever. (ibidem, p.228)

O caráter seletivo da memória, inexistente em *Funes, o memorioso*, é recordado pelo narrador de *Todos os nomes*, que mais uma vez deixa claro que qualquer relato, por mais impessoal que queira parecer, passa pela subjetividade de seu autor, que seleciona e ordena os fatos. Sofre influência também, quando descreve circunstâncias empíricas, da distância entre o tempo em que as ações aconteceram e o instante em que são concebidas em texto:

> O Sr. José foi para a cama, mas não tinha sono. Recordava os sucessos do dia, a surpresa irritante de ver o chefe a entrar na Conservatória a horas desacostumadas, a agitada conversa com a senhora do rés-do-chão direito, de que tinha deixado constância no caderno de apontamentos, fiel no sentido, não tanto na forma, o que se compreende e desculpa, já que a memória, que é susceptível e não gosta de ser apanhada em falta, tende a preencher os esquecimentos com criações de realidade próprias, obviamente espúrias, mas mais ou menos contíguas aos factos de cujo acontecer só lhe havia ficado uma lembrança vaga, como o que resta da passagem duma sombra. (ibidem, p.201)

O narrador adverte sobre o caráter relativo daquilo que se considera real, factual a partir das lembranças de alguém, de um dado discurso, pois a memória pode falsear os fatos e preencher lacunas com o exercício imaginativo.

A própria narrativa, de alguma maneira, justifica a escrita labiríntica que a constitui. Além dos labirintos que são a Conservatória e o Cemitério, o narrador aponta que as ramificações digressivas de seu relato se devem, em grande parte, à tentativa de acompanhar

fielmente a confusão mental, as reflexões e as estratégias investigativas do Sr. José, que não tem com quem compartilhar, a não ser com o teto, as inquietações que o assolam:

> Esta reiterada examinação das situações que vêm surgindo, estas aturadas reflexões, estas ponderações minuciosas sobre o claro e o escuro, sobre o directo e o labiríntico, sobre o limpo e o sujo, estão a passar-se, todas elas, tal e qual se relatam, na cabeça do Sr. José. O tempo empregado a explicá-las, ou, falando com mais rigor, a reproduzi-las, aparentemente exagerado, é a consequência inevitável, não só da complexidade, tanto de fundo como de forma, dos factores mencionados, mas também da natureza muito especial dos circuitos mentais do nosso auxiliar de escrita. (ibidem, p.173)

Esse efeito metalinguístico é reiterativo em qualquer romance de Saramago. O acesso aos bastidores da escrita e a preocupação com a palavra se repetem, por exemplo, em *O homem duplicado*. O narrador exprime a opção por referir-se ao protagonista de forma abreviada, apenas pelos seus sobrenomes: "porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono, mas principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente a fluência da narrativa" (idem, 2016b, p.11).

Em outra altura da narrativa, a significação e o uso da expressão "a propósito" são postos em questionamento, pois locuções como essa, segundo o narrador, são muletas da linguagem, que "existem precisamente para situações como estas, uma urgente necessidade de passar a outro assunto sem parecer que se tem particular empenho nele, uma espécie de faz-de-conta-que-me-lembrei-agora-mesmo socialmente aceite" (ibidem, p.40)

O próprio narrador tem consciência do poder de suas intromissões: "Há alturas da narração, [...] em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever" (ibidem, p.34).

Além da escrita, a leitura, tão tematizada por Jorge Luis Borges, aflora também no romance de Saramago, em um diálogo entre Cipriano e sua filha Marta:

> Vivi, olhei, li, senti, Que faz aí o ler, Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, que, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar. (idem, 2016a, p.77)

O fragmento se aproxima da concepção borgiana de que a leitura é um ato individual e que ultrapassa a decodificação das palavras, que pede ao leitor que confira significado aos signos estampados nas páginas, especialmente se for um texto literário que zela pela plurissignificação. Contudo, a reflexão estende-se de forma a comparar a leitura com a existência, lembrando uma metáfora comum, que vê a vida como um livro, cujos capítulos e páginas vão sendo escritos a cada episódio, a cada dia vivido – ideia que já aparecera em *Todos os nomes*, concebendo um hipotético texto nas lápides como o resumo da vida ou simbolizando nascimentos ou mortes com documentos escritos, as certidões.

Os personagens de *A caverna*, entretanto, preferem associar a leitura e a vida a caminhos de pedras que permitem atravessar o curso de um rio de uma margem a outra: cada leitor/indivíduo inicia a leitura/vida de um lugar, de um tempo, de uma maneira diferente, e atravessa pedras, ou melhor, palavras e circunstâncias distintas, procurando dar sentido aos vocábulos ou aos episódios que enfrenta.

Dessa forma, cada qual atinge seu próprio ponto de chegada, seja no término da leitura ou no fim da existência.

Todos esses aspectos apresentados comprovam a presença de reflexões metalinguísticas na escrita de José Saramago, o qual

> realiza o entrecruzamento entre uma definição de Língua como um sistema linguístico e uma definição de Língua como um sistema semiótico, visto que, para ele, a Língua constitui uma rede de relações marcada pela complexidade e pela pluralidade de seus níveis. É, justamente, no entrecruzamento dessas relações que a Língua mostra suas dimensões: estética, histórica, ontológica, filosófica, ética e social. (Braga, 1999, p.87)

As dimensões linguísticas destacadas nas considerações de Mirian Rodrigues Braga resumem com propriedade o trabalho do escritor português: os romances, enquanto textos literários, possuem caráter estético e aproveitam-se da metalinguagem para enfatizar o material que os forma, por isso investem em discussões sobre a seleção lexical, a etimologia, as relações fonético-fonológicas, a semântica, a pragmática, a sintaxe. Contudo, essas reflexões, articuladas ao enredo, transcendem a natureza puramente linguística, na medida em que, por extensão, tematizam a história da língua e dos homens, levantam questionamentos de ordem filosófica e ontológica sobre o *ser* humano, o comportamento individual e a vida em sociedade. Além disso, a metalinguagem, seja na voz dos personagens, seja nas intromissões do narrador, sensibiliza e aproxima o leitor do texto. Esses efeitos é que tornam peculiar e digna de reconhecimento a obra de Saramago.

Todas essas reflexões sobre o ato da escrita, que se tornam marca registrada no estilo do autor, parecem derivar de uma obra de seu período formativo, o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), um marco de sua trajetória, visto que constitui o retorno de Saramago para a prosa de ficção – exatamente trinta anos depois de ter escrito seu primeiro livro, *Terra do pecado* (1947), renegado pelo autor – e que, segundo Costa (1997, p.274) funciona tanto como uma mistura do

percurso textual do escritor (que já produzira versos, crônicas políticas e literárias e uma prosa experimental, *O ano de 1993*) quanto como um programa inconsciente, um espaço gestacional de temas, características discursivas e de uma escrita romanesca particular que se consumam nos romances subsequentes.

Em *Manual de pintura e caligrafia*, as reflexões sobre a arte, a escrita e a representação são o centro do livro. A obra é narrada em primeira pessoa (um caso raro na prosa romanesca de Saramago) por H., um pintor especializado em retratos, o qual, ao produzir uma encomenda feita por S., entra em crise, pois julga que suas telas não podem ser consideradas arte, o que, segundo ele, explica o fato de ter sido esquecido pela crítica e pelos amigos, que se esquivam de avaliar seu trabalho.

O pintor acredita que seus retratos não são capazes de captar a essência dos modelos. Por isso, paralelamente ao quadro oficial de S., tenta pintar outro, secreto, que conseguisse atingir o âmago do retratado, pois, em sua concepção, "o retrato justo não foi nunca o retrato feito" (Saramago, 2010, p.7), já que o conjunto de cores e formas "só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não" (ibidem, p.9).

Desiludido com seu ofício, enquanto produz as duas telas, H. decide buscar ainda uma nova forma de expressão e então toma algumas folhas de papel e começa a escrever, como forma de libertar-se de suas inquietações e de compreender sua vacilação: "vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço" (ibidem, p.14). Dessa maneira, o romance transforma-se em uma obra metaficcional, na medida em que é resultado desses apontamentos de H., grafados diante dos olhos do leitor.

O questionamento das regras da pintura, transfere-se, no plano da escrita e da construção da narrativa, para uma reflexão sobre o romance como um gênero híbrido, que pode incorporar outros gêneros. É por isso que a caligrafia intimista de H. reúne traços que lembram uma autobiografia, um diário, um livro de memórias, um relato ou guia de viagem, um tratado filosófico, um manual (que mais parece referir-se a um trabalho desenvolvido com a mão, como

a pintura e a escrita, do que propriamente a um material com a exposição de técnicas ou procedimentos na execução de uma determinada tarefa, o que manifesta uma ambiguidade já no título), um romance ou um "ensaio de romance", inscrição que, segundo Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2011, p.125), se apresentava como um subtítulo na edição inaugural.

Essa miscelânea genológica se manifesta nas confidências do próprio pintor/escritor: "Quanto a estas tentativas de autobiografia em forma de narrativa de viagem e de capítulo, estou que haveriam de ser diferentes também" (Saramago, 2010, p.154); "já expliquei nestas páginas, de que direi, no a-propósito da boa ocasião, não serem elas romance" (ibidem, p.171-2).

Principiante na arte da escrita, o pintor vai buscar apoio na cópia de textos de outros escritores:

> tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. (ibidem, p.93-4)

Nessa confissão de H. é possível notar o princípio da intertextualidade: a referência a outras obras, entre outras funções, para reafirmar algo (*apoiar um dito meu*), para ironizar, negar, contrastar (*para opor*) ou por admiração (*porque não seria capaz de dizer melhor*). O exercício de leitura e cópia leva H. a citar em seus apontamentos autores como Daniel Defoe, Marguerite Yourcenar, Stendhal e Tolstói, os pensadores Jean-Jacques Rousseau e Karl Marx, entre outros. Esse rol de nomes aponta a junção entre ficção e pensamento (reflexões filosóficas e metalinguísticas), arte e realidade, presentes no *Manual* e recorrentes nos romances posteriores, característica que aproxima Saramago da escrita *pensamenteada* de Borges e das declarações do escritor argentino que se considerava mais um leitor

do que um autor, por escrever reinventando suas leituras. Sobre esse aspecto, o protagonista do *Manual* chega a confessar: "Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me sentir delas como se minhas fossem inventadas agora mesmo" (ibidem, p.91-2).

Contudo, os intertextos não se restringem à escrita. Sendo um artista pictórico e, além disso, fazendo recordação de uma viagem à Itália, quando visitou museus e galerias, H. também traz à tona comentários sobre as obras de pintores como Da Vinci, Van Gogh, Picasso, Cézanne, Rembrandt, Manet e Giotto, entre outros. As cenas retratadas por esses grandes nomes fundem-se ao passado ou ao presente de H., estabelecendo uma relação entre a arte e a realidade.

Com essas associações intertextuais, a obra deixa claro que a escrita sempre dialoga com o passado, com a tradição, com outros textos, com outras artes. Ao escrever, H. entende que a cultura, na qual está inserida a literatura, "compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram" (ibidem, p.107).

Um discurso é sempre influenciado por outros. Justamente por essa razão, como se viu, Borges desacreditava da noção de originalidade. Saramago mostra, na narrativa, que é consciente da biblioteca que forma cada autor ou cada obra, ou seja, dos livros (seus escritores e estilo) que são tomados da grande estante que compõe a literatura para o estabelecimento de um diálogo, explícito, com citações e menções, ou velado, mas que se manifesta ideológica ou formalmente na superfície do texto.

Por meio das experiências de H. em uma nova forma de expressão, o romance deixa transparecer a concepção da escrita como um jogo: "é o meu xadrez novo" (ibidem, p.24). É significativa a comparação com o xadrez, pois, assim como ele, a escrita exige conhecimento de suas peças (as letras, as palavras) e dos movimentos que elas podem executar (a relação sintática e semântica entre os vocábulos), raciocínio, planejamento, combinações e estratégias. O

treinamento e a familiaridade com o jogo também são primordiais para o sucesso. A caligrafia é símbolo do "desenvolvimento da habilidade manual de contorno das letras, que se tornarão palavras. É a fase da habilidade motora predominantemente lúdica, como um estágio indispensável à fase posterior: sua escritura" (Braga, 1999, p.90). Sendo H. um artista plástico, a caligrafia remete também ao desenho das letras, que compõem palavras, as quais, unidas e organizadas, geram significados.

A necessidade de aproximação e prática da escrita se manifesta ao longo do romance, pois, no início, H. mostra-se inseguro com essa nova arte, vendo-a como ameaçadora, reconhecendo a dificuldade de articular palavras e frases, mas, ao mesmo tempo, tomando-a como um desafio, já que o ajudaria a tentar dizer o que não pôde antes com os retratos. Contudo, conforme os apontamentos iam se multiplicando, o pintor adquire comodidade e percebe sua evolução, a ponto de afirmar: "Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta" (Saramago, 2010, p.54); "não imaginei poder vir a escrever tão facilmente" (ibidem, p.59).

H. compreende que a arte é uma construção, resultante de diferentes procedimentos. Em seu relato, o pintor sente a necessidade de "separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber" (ibidem, p.20-1) e nota que a escrita também é fruto de exercício e seleção:

> Escrevo a mesma coisa de duas maneiras diferentes, para ver se uma delas acerto melhor: está dito, e, contudo não basta. [...] Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhessem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. [...] ao escrever, se abandona o que à escrita não serve. (ibidem, p.263-4).

Todas essas constatações de H. levam-no a aproximar o ato de escrever e a disposição das palavras na página a um labirinto: "esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto" (ibidem,

p.12). Além disso, comparando a escrita com a pintura, o retratista conclui que o trabalho em uma tela é finito, uma vez que chega um ponto em que o quadro não suporta mais nenhuma pincelada, ao passo que a escrita pode prolongar-se infinitamente e guiar-se por diferentes caminhos, justapondo perspectivas distintas, tal qual acontecia com uma das obras de Herbert Quain.

Sendo a escrita tematizada no romance, ela ganha contorno labiríntico também no plano formal, graças à dissimulação e interrupções no fio narrativo, por meio dos comentários metalinguísticos. H. acredita que "os escritores têm andado com demasiada pressa: problematizam micrometricamente sentimentos sem antes terem dado uma simples volta de dicionário às palavras" (ibidem, p.155). É por isso que sua dedicação o leva a se preocupar com a idade dos termos que utiliza e com a etimologia dos vocábulos, como comprovam, respectivamente, os fragmentos: "que é também quanto basta para a mulher do médico aceitar deixar-se cortejar (ah, bom verbo antigo) pelo Chico publicitário" (Saramago, 2010, p.84) e "haverá uma paisagem de planície, em nível inferior, com árvores e talvez os meandros de um rio (Meandro: rio da Turquia, célebre pelas suas muitas curvas. Nome actual: Buyuck-Menderez.)" (ibidem, p.275). O narrador reconhece o verbo *cortejar* como um arcaísmo e exprime a origem do termo *meandro*.

Braga (1999, p.94-5) destaca que H. também explora a ambiguidade, no nível lexical, jogando, por exemplo, com uma conjugação convergente entre os verbos *ver* e *vestir* – "Visto a distância (vestir a distância)" (Saramago, 2010, p.70) –, no plano sonoro, contrastando as palavras homônimas homófonas *como* (advérbio) e *como* (verbo comer conjugado no presente) – "ninguém se sente tão saudável como quando ao pé de um doente, ninguém tão forte como quando diante de um enfezado, ninguém tão inteligente como quando, ao falar com um débil mental. (Como quando. Quando como. Já comi.)" (ibidem, p.179) – e ainda no nível sintático, refletindo sobre o uso da pontuação, da elipse e da disposição dos termos na frase: "Gente que casa filha pode não ser velha, mas esta já é, por nascença tardia da agora noiva, ou amadurecimento forçado da respeitabilidade.

(Brinquemos ao caçador: gente que casa, filha, pode não ser velha; gente que casa, filha pode não ser velha; gente que casa, filha pode não ser, velha; etc.)" (ibidem, p.159).

O narrador também demonstra atenção a vocábulos que se infiltram na língua portuguesa, como ocorre numa descrição de uma ave: "veio cair-me aos pés, sacudindo em espasmos as patas e abrindo como dedos as mal formadas rémiges (rémiges, artemages, aposto que esta língua não é portuguesa)" (ibidem, p.131).

A escrita de H também contém reflexões sobre o tempo, "uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar vai se apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse" (ibidem, p.91)".

Medido com exatidão em dias, horas e minutos, que o torna o mesmo para todos, "esse fluido contínuo não visível" (ibidem, p.212) é percebido de forma distinta por cada indivíduo. É no que repara o pintor quando recebe a irmã de um amigo, M., por quem se apaixona. Durante esse encontro, o retratista sente que o tempo passa rápido, hesita, suspende-se entre os apertos de mão de cumprimento e de despedida. Afirma H. quando escreve sobre esse momento: "O tempo decorrido entre esses gestos é tomado, pois, como um instante só e não como uma sucessão justaposta de horas, cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes" (ibidem, p.242).

Importa também observar que, ao registrar o encontro, o pintor demonstra que a memória é seletiva e que a escrita reorganiza os acontecimentos, que o tempo da narração é um e que o tempo da narrativa é outro, por isso confessa: "escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo" (ibidem, p.242). Na escrita, para H., "o tempo é este papel em que escrevo" (ibidem, p.257).

Inquieta o pintor também a relação entre a realidade e sua representação. H. acredita que nenhuma imagem, pictórica ou escrita, é capaz de fixar as transformações do mundo, porque o que se registra é uma intepretação do real, que, como tal, oferece múltiplas

possibilidades. Assim, "a invenção não pode ser confrontada com a realidade [...] A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialéctica, também" (ibidem, p.134). A representação não consegue captar a dinamicidade das vidas e situações retratadas: "Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para a leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade" (ibidem, p.91).

Essa discussão sobre a representação faz lembrar Aristóteles, para quem a arte imita a realidade (*mimesis*), e Platão, que pressupôs a existência de dois mundos, o inteligível (das ideias) e o sensível (real), sendo que este último seria apenas uma cópia daquele. Sob essas concepções, se a realidade já é uma imitação, a arte que, por sua vez, a imita, se converte na imitação da imitação. Nessa estrutura *mise en abîme* labiríntica, o retratista pensa no que seja real ou falso na sua escrita e julga: "Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais subtil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade" (ibidem, p.94).

Como se nota, a escrita leva H. a fazer perguntas profundas sobre a língua, a representação, o tempo. Cada circunstância do cotidiano de H ou cada lembrança provoca reflexões diversas sobre a vida, a morte, o passado, a solidão, os sentimentos, o amor, as relações sociais. Esses pensamentos fazem com que a escrita sirva para o autoconhecimento do protagonista, que busca conclusões e enfrenta duras perguntas, tais como "'Quem é este homem?' Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la" (ibidem, p.14); "nasce-se artista ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável ou meticulosa aprendizagem?" (ibidem, p.40). "A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela?" (ibidem, p.79).

O questionamento sobre a utilidade da caligrafia vai ganhando respostas, que merecem ser lidas com as palavras do próprio H: escrevo "enquanto eu ando à procura de mim" (ibidem, p.140), esta

caligrafia "é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento" (ibidem, p.12), é "a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando" (ibidem, p.19), "Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão" (ibidem, p.222); "se me lancei a esta escrita foi precisamente para me dar tempo de pensar, para pensar com tempo" (ibidem, p.240), "foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever [...] Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto" (ibidem, p.221).

Nesse percurso pelos labirintos interiores de H., nota-se "um herói a construir-se (ou a descobrir-se) e que essa construção se processa pela escrita como meio de conhecimento" (Seixo, 1999, p.28). O pintor percebe que conhecer o outro ajuda a conhecer a si próprio e observa que sua identidade se relaciona com a dos demais seres. H. desiste de pintar escondendo defeitos, padronizando a imagem, ocultando a essência que vê em cada um que encomenda seus retratos. Contribui para essa mudança o momento em que está no porto e decide retratar os trabalhadores, os transeuntes, tal como os observa. A pintura desses desconhecidos, sem intenção de venda, o faz refletir sobre o povo, os rostos anônimos, que contrastam com as pessoas influentes, socialmente reconhecidas, que costumavam ser seus clientes. Segundo Braga (1999, p.110), "o relato de H., que procura compreender-se para compreender os outros, traz reflexões filosóficas e éticas sobre o ser humano".

O olhar para o outro desperta preocupação com o passado e com o entorno. A crise que assola H. pode ter sido provocada pelo difícil contexto histórico que Portugal vivia, pelo qual parece interessar-se depois de conhecer M., uma mulher engajada politicamente. Enquanto o pintor escrevia, o país enfrentava a ditadura salazarista, derrubada quando o retratista define novos rumos para a sua vida. O término da narrativa faz menção à Revolução dos Cravos (1974), que renovava naquele momento as esperanças do povo português.

Diante de todas essas constatações, H. reconhece sua transformação por meio da escrita – "em cada momento me vou sentindo outro" (Saramago, 2010, p.222) – e nega-se enfaticamente a voltar a

ser o retratista que fora. Para inaugurar a nova fase, decide abandonar a escrita (que já cumprira o seu papel) e retornar à pintura, produzindo um autorretrato, capaz de representar esse novo homem:

> Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. (ibidem, p.274)

O romance coaduna, portanto, uma crise múltipla: de um pintor com a sua profissão; da representação; de um homem de meia idade com a vida e a morte; a de um ser solitário que descobre o amor, mas o teme; da consciência social e do momento histórico. Para alguns críticos, como Carlos Reis (2015), Horácio Costa (1997) e Ana Paula Arnaut (2002), *Manual de pintura e caligrafia* contém reminiscências autobiográficas. De forma paralela à história do pintor, Saramago parece projetar-se em H., questionando sua atuação como escritor literário, sua busca por uma dicção própria, sua forma de conceber um romance, gênero que se tornaria o carro-chefe de sua produção a partir de então. Assim a escrita da narrativa se transforma em um autoexame, em uma forma de autoconhecimento tanto no plano intradiegético, para H., quanto no plano exterior à obra, para o autor português.

É consenso também entre críticos saramaguianos que o *Manual* "é o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago, e daí a sua grande importância e originalidade na consideração evolutiva da sua obra" (Seixo, 1999, p.28). É o momento em que parece que o autor português define seu projeto estético e literário. Justamente por essa razão, é possível encontrar no romance sementes temáticas e reflexivas que prenunciam algumas de suas narrativas subsequentes: a preocupação com a história de seu país (*Levantado do chão, Memorial do Convento, A jangada de*

pedra, História do Cerco de Lisboa), a ditadura salazarista (*O ano da morte de Ricardo Reis*), o olhar para o outro (*Ensaio sobre a cegueira*), a reflexão sobre vivos e mortos (*Todos os nomes, As intermitências da morte*), a liberdade política (*Ensaio sobre a lucidez*), o retrato duplo de S. em busca de sua real identidade (*O homem duplicado*). Gobbi (2011, p.133) destaca que há no *Manual* inclusive fragmentos que remetem a obras posteriores, como ocorre com os trechos a seguir, que preconizam, respectivamente, *Levantado do chão* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: "[...] após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí" (Saramago, 2010, p.200) e "O mesmo quanto ao Cristo: se no Monte das Oliveiras tivesse Jesus morrido daquela hemorragia que benignamente e não fatalmente o acometeu, haveria depois cristianismo? Não havendo, a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras" (ibidem, p.154).

Além de uma prévia do projeto estético, o *Manual* reúne traços dos gêneros pelos quais Saramago aventurara-se antes e funciona como uma transição para a adoção do romance como sua forma prioritária de expressão. Na opinião de Seixo (1999, p.28):

> Diríamos mesmo que José Saramago, na sua carreira, arranca da liberdade total da poesia, censurando-a de certo modo, para dessa censura e da inevitabilidade da sua razão de ser nos dar parte aberta e autêntica nas crônicas, e mergulhar com rigor de salto (ou amadurecimento de escrita) nos universos condicionados mas de prolongamentos libérrimos da ficção, nela sentindo finalmente que todas as dimensões da sua obra podem confluir.

Há na narração a espontaneidade da crônica, ao passo que o lirismo da poesia aflora, por exemplo, nas imagens, comparações utilizadas quando reflete sobre a expressão "meu amor":

> "Meu amor." Repetir estas duas palavras durante dez páginas, escrevê-las ininterruptamente, sem descanso, sem nenhuma clareira, primeiro devagar, letra a letra, desenhando as três colinas do *m* manuscrito, o laço frouxo do *e* como braços repousando, o profundo leito de rio que na letra *u* se cava, e depois o espanto ou o grito do *a* sobre agora as ondas marinhas do outro *m*, o *o* que só pode ser este único e nosso sol, e enfim o *r* feito casa, ou telheiro, ou dossel. E logo transformar todo este vagaroso desenho num único fio trémulo, um sinal de sismógrafo, porque os membros se arrepiam e chocam, mar branco da página, toalha luminosa ou lençol estendido. (Saramago, 2010, p.269)

A construção dos diálogos que permeiam a escrita de H., por sua vez, já era um ensaio para as peças teatrais, outro gênero que Saramago visitaria talvez como forma de confirmar que o romance era o mais adequado para abrigar seus propósitos estéticos e literários.

A experiência com um romance escrito em primeira pessoa, além de denotar, nesse caso, um indício de vestígios autobiográficos, provoca um pensamento sobre as vantagens de se narrar em terceira pessoa: "Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira" (ibidem, p.113).

Como se nota, chega-se à conclusão de que o narrador em terceira pessoa produz um efeito de totalidade, principalmente se adotar a perspectiva onisciente, conseguindo transmitir uma "verdade" maior, porque tem acesso ao que relata por meio de diferentes ângulos. Esta constatação talvez constitua a razão que levou Saramago a optar por esse foco narrativo em seus romances posteriores.

Por meio desses apontamentos, observa-se que no *Manual de pintura e caligrafia* o labirinto pode ser tomado como imagem da trajetória de H. em seus questionamentos e descobertas profissionais e pessoais e sobre tudo o que o circunda. O conflito interior do protagonista e suas incursões iniciantes na escrita tornam labiríntica

a expressão verbal da obra. Os comentários metaficcionais, tão comuns na produção saramaguiana, coadunam-se nesse romance de forma harmônica com o fato de haver um narrador-protagonista que escreve e que se preocupa com a expressão das palavras. Segundo Gobbi (2011, p.131-2),

> o caráter metaficcional do romance de Saramago é quase onipresente. São inúmeras e muito significativas as passagens em que o processo mesmo de construção da narrativa é colocado em evidência, o que se justifica, na organicidade do livro, pelo próprio fato de estarmos diante de um aprendiz de escritor, que tateia, hesita, avança aos poucos no conhecimento e no uso desse novo instrumento de trabalho – as palavras, que aos poucos vão tomando o lugar das tintas a que estava habituado.

O *Manual* constitui ainda um labirinto simbólico percorrido pelo autor português como uma espécie de oficina, de laboratório, que proporcionou reflexões sobre a escrita e firmou as bases do grande romancista que introduziria nas próximas narrativas procedimentos singulares, que construiriam a sua identidade textual e artística.

O encaixe e o desdobramento de mais de uma história na mesma narrativa empreendido por Borges em seus contos é também explorado por Saramago em alguns de seus romances, conferindo às obras um efeito labiríntico. Em *História do Cerco de Lisboa*, há uma evocação da luta contra os mouros ocorrida em 1147; há registro dessa guerra feito por um historiador em um livro, há a versão de Raimundo; há o envolvimento amoroso entre o soldado Mogueime e Ouroana (personagens históricos), que se reflete no relacionamento entre o próprio Raimundo e a supervisora Maria Sara. Todas essas camadas são interconectadas e amarradas por uma voz narrativa em um livro de autoria de Saramago.

Em *Memorial do Convento*, a história ficcional do amor de Baltasar e Blimunda, que se articula às invenções do padre Bartolomeu, passa-se dentro de uma história factual, a construção do convento de Mafra, no reinado de D. João V. De acordo com Seixo (1999,

p.61), "a integração da história na História, ou seja, da invenção na memória, processa-se através de um plano fictivo que alia o real ao imaginário, os acontecimentos documentados à sua organização liberrimamente fabular (a construção e ascensão da passarola)".

Em *As intermitências da morte*, interliga-se uma perspectiva coletiva dos males que a greve da morte causa a uma cidade a uma expressão mais intimista, a paixão da morte pelo violoncelista. Esses exemplos demonstram o modo como as narrativas exploram a estrutura em abismo, o encaixe de uma história em outra, de um elemento em outro, arquitetando um arranjo labiríntico.

Nos romances de Saramago, a ideia de percurso, de caminhada é bastante comum. Recorde-se a movimentação de Sr. José em busca da mulher desconhecida, o périplo dos cegos pelos corredores do manicômio ou pelas vias da cidade arrasada, a Península Ibérica à deriva pelo oceano, o deslocamento de Subhro e do elefante, a viagem de Caim pelo tempo, os passeios de Ricardo Reis pelas ruas de Lisboa, as expedições de Cipriano Algor pelas galerias do Centro Comercial. De forma geral, trata-se de trajetos iniciáticos, de rotas labirínticas que levam a um centro, à revelação de algo ou à autodescoberta: Sr. José encontra-se consigo mesmo e demarca novos limites; os homens se dão conta de que uma visão egocêntrica os impede de enxergar; Portugal e Espanha refletem seu lugar no contexto europeu; Salomão expressa que o fim se impõe a todos antes de chegar ao seu destino; Caim desconstrói histórias do Antigo Testamento e contradiz a imagem de um deus bondoso; Reis e Pessoa desnudam o regime salazarista, a nacionalidade portuguesa e aspectos da identidade e da natureza humana; Cipriano Algor desvela a reificação capitalista e os efeitos do consumismo exacerbado.

O aspecto formador da caminhada relaciona-se à categoria temporal, pois a passagem do tempo, na maioria dos romances de Saramago, é sempre transformadora ou iluminadora de alguma condição. Na opinião de Braga (1999, p.104), o conceito de tempo nas obras do ganhador do Nobel "visa ao renascer, ou melhor, ao renascer para aprimorar". Isso quer dizer que a vida dos personagens é composta por etapas sucessivas de tempo que levam o ser humano

a transformar-se positivamente, a aprimorar-se. Braga exemplifica essa ponderação por meio de Raimundo, protagonista de *História do Cerco de Lisboa*. Ele "passa por diferentes fases de vida. Da fase de revisor metódico e solitário, passa à de autor arrojado e criativo, que culmina numa outra – a da relação amorosa com Maria Sara, que o desperta da vida inócua que levava. São ciclos de vida que vão marcando positivamente seu crescimento individual e que convergem para seu aprimoramento" (ibidem, p.105).

Em alguns casos, as iluminações são fruto de situações conflituosas e dolorosas. O mal branco, por exemplo, desestabilizou a sociedade, levou os cegos à abjeção para conscientizar gradualmente alguns indivíduos da cegueira nas relações sociais. A população de um país precisou enfrentar um período de imortalidade para compreender a importância da morte. Em uma capital, uma eleição termina com a maioria dos votos em branco, o que leva a reflexões sobre a representatividade política.

Apesar do caráter fantástico de suas produções, o escritor demonstra preocupação com a sociedade e recorre muitas vezes à História para trazer ao presente e revitalizar algum acontecimento, fazer uma releitura e problematização, explorar a memória individual ou coletiva e relembrar aquilo que do passado não pode ser esquecido.

> A temática da História é, como se sabe, central na ficção de José Saramago [...] não só temas, mas também um tratamento ficcional específico dos materiais da História na narrativa literária, a que alguns chamam "romance histórico", e que é certamente, pelo menos, um modo de reflectir sobre a dimensão do tempo na ficção, seja ele o passado, o presente, o futuro, ou mesmo a perspectiva do intemporal ou do ucrônico. (Seixo, 1999, p.123)

Essa perspectiva supostamente intemporal que menciona Seixo se dá quando as narrativas abdicam de uma marcação histórica explícita em favor da universalidade. Contudo, mesmo nesses casos, os romances deixam pistas que permitem identificar a quais circunstâncias espaçotemporais se referem, geralmente

mimetizando realidades muito próximas àquelas que nos rodeiam para realçar principalmente algum aspecto da sociedade ou do comportamento humano.

Assim como procedia Borges, nas obras de Saramago também se pode verificar a presença da intertextualidade como memória da cultura, como diálogo incessante e infinito da literatura com ela mesma. Como se pode averiguar nos comentários até aqui efetuados, as narrativas do autor português estabelecem relação com fatos históricos, com a mitologia, com a filosofia, com textos bíblicos, com a pintura, com a literatura e, inclusive, com seus próprios livros. A abertura de espaço nos romances a elementos de ordem tão diversa, infiltrados no meio do relato das ações, contribui, ao lado de outros procedimentos comentados, para a expressão de uma escrita labiríntica.

Diante desses apontamentos, não se pode, portanto, negar que para os escritores comparados, o labirinto, além de um tema e de uma configuração espacial, é também uma imagem estrutural da literatura. Por meio do estilo empregado, da organização do enredo, das características da voz narrativa, da intertextualidade, da subversão de gêneros, da trajetória dos personagens, das concepções temporais, eles lançam o leitor em um labirinto de letras.

3
Uno, duplo, múltiplo: labirintos da identidade

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu 'screvo.

Ricardo Reis

Além da utilização na construção dos espaços das narrativas e de uma representação da literatura, da leitura e do estilo empregado por Borges e Saramago na configuração estética e formal de suas obras, o labirinto associa-se ainda ao emaranhado de caminhos que um

indivíduo pode percorrer em seu interior ou trilhar em seu relacionamento com o outro na busca pela identidade.

O termo identidade provém do latim *identitas* e compõe-se, segundo Sofia Paixão (2009), do adjetivo *idem*, que significa "o mesmo" e do sufixo -*dade*, que indica um estado ou qualidade. Nomeia, portanto, a qualidade daquilo que é idêntico, o mesmo, que possui semelhança absoluta, ou seja, expressa o conjunto de características que distingue coisas ou pessoas, permitindo individualizá-las.

A definição de identidade é complexa, uma vez que cabe uma abordagem multidisciplinar, pois perpassa diferentes esferas do conhecimento, tais como a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia e a Psicanálise, entre outras. Stuart Hall, traçando um histórico do conceito, simplifica-o em três principais concepções que permitem entender a variação do tema ao longo do tempo. A primeira delas, *a identidade do sujeito do Iluminismo*, supõe um indivíduo racional, consciente e unificado, "cujo centro consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo" (Hall, 2006, p.10-1). Essa perspectiva entende a identidade como algo intrínseco, uma essência imutável.

A segunda tendência é a chamada *identidade do sujeito sociológico*, que acredita que esse núcleo interior é formado ou modificado pela relação de um eu com um outro, com a sociedade. É por meio dessa interação entre o mundo interior e o exterior, entre o pessoal e o público, que o indivíduo adquire valores, sentidos e símbolos. A identidade torna-se uma construção resultante de uma conjunção de fatores:

> A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão tempo/espaço. (Castells, 2001, p.23)

Nesse sentido, a identidade deixa de ser algo autônomo, autossuficiente e inerente ao sujeito, pois está condicionada a um contexto que mistura características íntimas com uma determinada realidade histórico-social. Como esse contexto se mantém em constante transformação, a essência interior do indivíduo, como aponta Antonio da Costa Ciampa (1987), associa-se à ideia de metamorfose, o que, para essa vertente, inviabiliza uma concepção unívoca e permanente em favor de um caráter plural, dinâmico, instável e líquido – sendo este último adjetivo utilizado insistentemente por Zigmunt Bauman em seus estudos para caracterizar a fluidez, a falta de uma forma definida de diversos aspectos da sociedade (o amor, o tempo, a modernidade etc.). De acordo com o sociólogo, "a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas" (Bauman, 2005, p.22).

Se, por meio dessa perspectiva, a identidade é concebida como um produto social, a alteridade, a relação com um "outro" torna-se um fator influente. É por essa razão que Claude Dubar (2005) argumenta que a formação identitária é gerada a partir de uma tensão entre a forma como um indivíduo se vê, com características que ele próprio se atribui, e a maneira como o outro o enxerga, com a qual ele pode concordar ou que pode recusar. Assim, o sujeito passa a ser "composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas", fazendo com que se torne "provisório, variável e problemático" o processo de identificação (Hall, 2006, p.12).

A terceira definição de Hall é a *identidade do sujeito pós-moderno*, que abdica de uma ideia de algo fixo, essencial e permanente. Essa perspectiva é uma espécie de intensificação da anterior. O sujeito sofre uma profunda fragmentação e

> assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa,

> segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (ibidem, p.13)

Essa última concepção favorece uma identidade descentrada, aberta, inconstante, múltipla, ligada à sociedade e à cultura, que provoca a transformação incessante do indivíduo. Do ponto de vista da Psicologia e da Psicanálise, a fragmentação do sujeito e a instabilidade de sua formação identitária levaram ao estudo da cisão interna do indivíduo. Destacam-se as pesquisas de Sigmund Freud, em especial o ensaio *O estranho* (1919), no qual o psicanalista austríaco argumenta que o homem guarda em seu inconsciente um material que gostaria que permanecesse oculto; contudo, sem pleno controle de sua mente, esse conteúdo recalcado (e, portanto, conhecido, familiar) por vezes vem à tona, manifestando-se como algo desconhecido, diferente, assustador, estranho. A revelação daquilo que era secreto impele o homem a não reconhecer a si próprio, convertendo sua imagem, a imagem do *eu*, em um *outro*, no seu duplo.

Freud (1976, p.294) confere importância à duplicação na medida em que acredita que ela tem a função "de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, da qual tomamos conhecimento como nossa 'consciência'". Dessa forma, além de um encontro com um outro exterior, há internamente um contato com um outro eu, que desperta uma inquietante estranheza, mas, paradoxalmente, uma familiaridade.

Na literatura, a discussão de interfaces da identidade algumas vezes associa-se ao tema do duplo, do dualismo, do desdobramento do eu, que se tornou alvo de incontáveis intertextos e releituras, sendo revisitado com frequência pelos escritores. Na cultura ocidental, suas raízes encontram-se na Antiguidade Clássica, nas obras de Plauto, Sófocles, Eurípedes e Ovídio, nos textos judaico-cristãos, em especial as narrativas bíblicas, e nas bases da Filosofia. Nas comédias de Plauto, por exemplo, há sósias, personagens que possuem

uma extraordinária semelhança, podendo ser confundidos. Nas Sagradas Escrituras, apresentam-se Adão e Eva (um ser derivado de outro), a rivalidade entre os irmãos Caim e Abel e Esaú e Jacó, e a oposição entre Jesus e Judas Iscariotes, entre outros. Para Platão (1964), a realidade (aparência, mundo sensível) é uma cópia degradada de um plano virtual idealizado (essência, mundo inteligível).

Rastreando a presença do duplo em textos literários, Bravo (2000, p.262-3) defende que esse *topos* apresenta um aspecto mítico simbólico. Ela expõe que em antigas lendas o sujeito era andrógino, composto por dois gêneros, masculino e feminino, que lhe ofereciam uma condição de totalidade, completude. No entanto, por desobediência aos deuses, essas duas partes foram separadas, obrigando cada uma delas a buscar a sua metade perdida. Na *Bíblia*, desde o *Gênesis*, nota-se a dualidade: Deus faz o homem como um outro de si, à sua imagem e semelhança, formado por corpo e alma. O homem era um, mas foi dividido para, por meio de sua costela, dar origem à mulher, Eva, o segundo ser humano. Jesus é dotado de caráter humano e divino ao mesmo tempo.

Por meio desses aspectos o duplo ganha uma de suas principais conotações, o antagonismo: masculino e feminino, vida e morte, homem e animal, corpo e espírito, Deus e diabo, céu e inferno, bem e mal. No entanto, esses conceitos binários podem ser tanto avessos quanto complementares.

De acordo com uma concepção psicológica, "o duplo é a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos" (Mello, 2007a, p.229). Valendo-se dessa ideia, é comum encontrar na literatura um sujeito que se descobre duplicado por meio de uma imagem, um retrato, um reflexo no espelho, um fantasma, um ator, um sósia, um irmão gêmeo, uma sombra, um clone ou uma máscara, entre outras manifestações.

Embora o tema possa ser encontrado em textos antigos, o auge e o reconhecimento do duplo se deu, segundo aponta Bravo (2000, p.261), durante o Romantismo, quando em 1796 Jean-Paul Richter cunhou o termo *Doppelgänger*, traduzido literalmente como *aquele*

que caminha do lado, companheiro de estrada, significando simbolicamente um *segundo eu*, um duplo, portanto.

Por um lado, Otto Rank (2013, p.126), um dos precursores do estudo do duplo pelo viés psicanalítico aplicado a obras literárias, argumenta que, mesmo sendo uma imagem idêntica até nos mínimos traços, "o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo", sempre atrapalha a vida. É por isso que ocorre o desejo de libertar-se da cópia ou de matá-la. O encontro com o duplo desestabiliza o indivíduo, que passa a questionar sua identidade e unidade e, ao mesmo tempo, lida com a alteridade. Para o estudioso, o desdobramento gera um indivíduo com incapacidade amorosa – pois narcisicamente está preocupado consigo mesmo projetado em um outro. Além disso, Rank defende que o duplo é, em última instância, uma forma de evitar a morte, de projetar uma alma imortal que substitua o corpo morto.

Por outro lado, a duplicação também exprime "a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior" (Bravo, 2000, p.269). De acordo com Mello (2007a, p.229), esse encontro íntimo com o outro que habita em si ou que é o seu igual projetado diante de si, em alguns casos, pode acabar com a cisão interna, associando-se ao processo de individuação definido por Carl Gustav Jung (2008), que consiste na harmonização de opostos e no alcance da unidade psíquica. Quer expresse um desdobramento antagônico e irreconciliável, quer sirva para encontrar a totalidade perdida, "toda a antítese, toda a cisão, toda fusão, todo fenômeno especular inscrevem-se no duplo" (Mello, 2007a, p.229).

Juan Bargalló (1994) separa o duplo em três categorias: *o duplo por fusão*, que congrega duas individualidades originalmente diferentes, de forma repentina (*O duplo*, de Fiódor Dostoiévski) ou por meio de uma lenta aproximação (*William Wilson*, de Edgar Allan Poe); *o duplo por fissão*, que divide um indivíduo em duas personalidades (*A sombra*, de Andersen); *o duplo por metamorfose*, que ocorre quando o sujeito cria uma personalidade diferente daquela que tinha (*O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson), podendo a transformação ser ou não reversível e gerar uma forma animal, humana ou não humana. Essa classificação expressa

que o duplo pode ser formado tanto por multiplicação ou divisão do indivíduo, que passa por vicissitudes nessa nova condição.

Essas breves considerações sobre o conceito de identidade e sobre o *topos* do duplo não pretendem abarcar a complexidade que envolve o tema, mas oferecer uma simplificação e uma descrição sumária de algumas características para nortear a análise dos textos literários dos escritores em cotejo.

O conto borgiano *O outro* é um dos textos em que o duplo é bastante evidente e facilmente identificável. Nessa narrativa em primeira pessoa, sentado em um banco às margens de um rio, o Jorge Luis Borges de 1969, com mais de setenta anos, relata seu encontro com o Borges jovem de 1918, com menos de vinte anos. O texto compõe um duplo por fissão, de acordo com as categorias de Bargalló (1994), já que há a divisão de uma personalidade em duas partes – o Borges ancião reconhece sua própria voz e aparência, o seu duplo, em um homem que se senta ao seu lado, assobiando e cantarolando.

A conversa que se estabelece entre eles passa pelo desejo do narrador de convencer o outro da duplicidade, pela postura literária de cada um, pelos acontecimentos da vida e do mundo e pelo caráter extraordinário do encontro dos dois. Como alguém que prevê o futuro, o mais velho anuncia fatos que transcorreriam na existência do jovem: escreveria livros de poemas e contos fantásticos, daria aulas, acompanharia a Segunda Guerra, veria a Argentina se tornar cada vez mais provinciana etc. Todos esses acontecimentos parecem se relacionar, de fato, com a biografia real e a opinião do escritor Jorge Luis Borges.

Enquanto o diálogo se desenrola, a narrativa expõe diferentes características relacionadas ao tema do duplo. O título serve como índice do tema, a primeira duplicação se dá pelo fato de o escritor empírico Jorge Luis Borges transformar a si mesmo em personagem do relato, narrado em primeira pessoa. Contudo, há um desdobramento do desdobramento, pois, se não bastasse sua autoficcionalização, o sujeito cinde-se em dois, um jovem e um velho.

A concepção platônica de que a realidade é o duplo degradado do mundo das ideias é invertida, pois, logo no primeiro parágrafo,

infere-se que a memória e a escrita é que duplicam os acontecimentos, os quais são copiados e armazenados na mente do indivíduo, que, com o passar do tempo, pode transformá-los subjetivamente e dar a eles novas interpretações, ficcionalizando uma realidade objetiva: "O fato aconteceu no mês de fevereiro de 1969, ao norte de Boston, em Cambridge. Não o escrevi de imediato porque meu primeiro propósito foi esquecê-lo, para não perder a razão. Agora, em 1972, penso que se o escrever, os outros o lerão como um conto e, com os anos, talvez o seja para mim"[1] (Borges, 2011, p.7).

A situação em que o encontro acontece também remete a facetas do duplo. O Borges narrador está sentado em um banco às margens do Rio Charles. Observando a água, ele se recorda do rio de Heráclito – em outro momento já comentado neste livro –, da metáfora de que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, ainda que procure exatamente o mesmo lugar e o mesmo ponto, pois as águas já não são mais as mesmas, transformaram-se por meio do percurso realizado e de seu ciclo natural, tampouco o ser é o mesmo, por ter vivido outras experiências entre um banho e outro. Está aí uma referência que aponta para a mudança constante da identidade do sujeito. Além desse intertexto, conforme lembram Jean Chevalier et al. (2002, p.394), a superfície da água funciona como um espelho, recordando Narciso, a figura mítica que se apaixonou por sua própria imagem refletida no rio.

Entre os dois interlocutores, além de uma desigualdade etária, há uma diferença espaçotemporal: um está às margens do Rio Charles, em Cambridge; o outro se diz sentado em um banco em Genebra, próximo ao Ródano, em um tempo muito anterior. Em narrativas sobre o duplo esse descompasso é muito comum, pois "o personagem pode viver simultaneamente em duas épocas, pode estar em dois lugares, vive duas ou muitas vidas ao mesmo tempo" (Bravo,

1 "*El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí*" (Borges, 1994, p.11).

2000, p.283). Além disso, "a coincidência de duas épocas num mesmo momento é acompanhada muitas vezes da coincidência de dois lugares, metáforas que visualizam a ideia do duplo, da identidade que junta duas vidas numa" (ibidem, p.283-4).

Paira sobre o conto uma dúvida, uma hesitação, se esse encontro seria realidade ou sonho, dado o caráter fantástico e extraordinário de um homem que se depara consigo mesmo, porém muitos anos mais jovem. A visão duplicada, mesmo que fruto de um devaneio onírico, leva à tentativa de definir o original e a cópia. Contudo, o narrador recusa essa definição e aconselha: "Se esta manhã e este encontro forem sonhos, cada um dos dois tem que pensar que o sonhador é ele"[2] (Borges, 2011, p.09).

À direita do banco havia um edifício alto, que muito provavelmente poderia projetar uma sombra de si ou provocar o aparecimento de uma sombra do homem sentado. Um é apenas reflexo do outro. Por parte do narrador há a sensação de *déjà vu*, que serve como outro índice do duplo, representando a repetição de uma situação já vivida: "Tive a impressão (que segundo os psicólogos corresponde ao estado de cansaço) de já ter vivido aquele momento"[3] (ibidem, p.7).

Perpassam o texto referências literárias que inspiraram Borges e que também exploraram o tema do duplo: o Borges jovem carrega na mão um livro de Dostoiévski, autor da obra *O duplo* (obra mencionada no conto como *O sósia*); fala-se de Joseph Conrad e Coleridge, cita-se um verso de Victor Hugo e um poema de Walt Whitman que trata de uma noite passada em frente ao mar.

O encontro com o *alter ego* leva a uma revisão de ideias e à percepção de como o transcorrer do tempo pode causar vicissitudes no indivíduo. O autor jovem revela que estava escrevendo um livro de poemas para cantar a fraternidade dos homens, em especial dos excluídos, oprimidos e párias, pois julgava que um poeta não podia

---

2 "*Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él*" (Borges, 1994, p.12).

3 "*Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento*" (Borges, 1994, p.11).

ignorar as questões de sua época. Vale lembrar que Borges, dada a configuração fantástica de seus textos, foi dura e repetidamente acusado de dar as costas à realidade, o que, de acordo com o que já se viu neste livro, é refutável. O fantástico de seus textos constitui uma forma singular e metafórica de pensar, entre outras coisas, a condição humana.

O Borges velho parece desacreditar de categorizações pessoais, da ideia de irmandade, opinando que "tudo não passa de uma abstração. Só existem os indivíduos, se é que alguém existe. 'O homem de ontem não é o homem de hoje', sentenciou algum grego"[4] (ibidem, p.12). O conto permite inferir que a identidade vai se transformando com o tempo, que ela não é única e se não é possível defini-la, dado o caráter cambiante, talvez seja também uma abstração, uma tentativa frustrada de responder a indagações perenes do homem, como "quem sou eu?", "quem é o outro?", "o que me define?", "o que serei depois da morte?", entre outras.

Os seres em duplicação discordam também quanto à maneira de construir as metáforas nos textos: um defende a invenção e a descoberta – características comumente associadas à juventude – enquanto o outro prefere tematizar aspectos da vida já conhecidos do homem e que o inquietam profundamente, tais como a velhice, o inevitável passar do tempo e as possíveis falhas da memória – preocupações próprias de um idoso.

A condição ficcional da literatura é explicitada ao longo do diálogo. Tratando um poema de Whitman que rememora uma noite em frente ao mar, o Borges grisalho desconstrói o caráter de realidade do relato, ao dizer ao outro: "Se Whitman a cantou – observei – é porque a desejava e não aconteceu. O poema ganha se imaginarmos que é a manifestação de um anseio, não a história de um fato"[5] (ibidem,

---

4 "*no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El hombre de ayer no es el hombre de hoy sentencio algún griego*" (Borges, 1994, p.14).

5 "*Si Whitman la ha cantado – observé – es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho*" (Borges, 1994, p.15).

p.14). A escritura dos acontecimentos pela história é motivo de reflexão: "Exceto nas severas páginas da história, os fatos memoráveis prescindem de frases memoráveis"[6] (ibidem, p.12).

O encontro com o *alter ego* jovem leva o Borges ancião a concluir:

> Meio século não passa em vão. Sob nossa conversa de pessoas de leituras misturadas e gostos diversos, compreendi que não podíamos nos entender. Éramos diferentes demais e parecidos demais. Não podíamos nos enganar, o que torna difícil o diálogo. Cada um de nós era o arremedo caricatural do outro. A situação era suficientemente anormal para durar muito mais tempo. Aconselhar ou discutir era inútil, porque o inevitável destino dele era ser o que sou.[7] (ibidem, p.14)

Já próximo do final do conto, para convencer o Borges jovem e também convencer a si mesmo que esse encontro fora real, os dois trocam moedas e cédulas do tempo em que cada um estava situado. A moeda é um elemento caro ao tema do duplo, uma vez que é um objeto formado por duas faces contrárias, porém complementares. O escritor menino vê em uma nota a data de 1964. Na despedida propõem se encontrarem novamente no dia seguinte, ainda que soubessem que não haveria novo encontro.

Tentando entender o que acontecera, o Borges grisalho, em uma mistura entre sonho e realidade, julga ter descoberto como tudo se dera e porque ele não se recordara do momento de sua vida em que se encontrara com sua imagem na velhice: "O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer;

---

6 "*Salvo en las severas páginas de la Historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables*" (Borges, 1994, p.14).

7 "*Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remendo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy*" (Borges, 1994, p.15).

eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta"[8] (ibidem, p.16).

Como se nota, o encontro com o *alter ego* do passado leva Borges já adulto a encontrar-se consigo mesmo, a rever ou reafirmar suas convicções, a refletir sobre sua identidade. O outro, nesse caso, não apresenta um antagonismo absoluto, mas dialético: por vezes os protagonistas se contrapõem, por vezes descobrem afinidades. O Borges adulto reconhece-se resultado de muitas vicissitudes que se desenvolveram com o passar dos anos, percebe que a identidade se transforma continuamente, o que faz com seja múltipla. Nesse conto, "o tema do duplo mostra uma perspectiva nova, própria do século XX, a de que se tem múltiplos 'eus' que se desdobram ao longo do tempo" (Mello, 2007a, p.230).

O tema do duplo está também em *A história do guerreiro e da cativa*. A narrativa começa como uma resenha de um livro de Benedetto Croce, o qual, por sua vez, cita um texto latino do historiador Paulo, o diácono, que relata a vida do guerreiro lombardo Droctulft, que ao atacar a cidade de Ravena, abandonou seus companheiros de luta e defendeu os ravenenses.

O guerreiro apresentava um antagonismo entre sua aparência e comportamento; seu epitáfio o caracterizava como um ser bárbaro, de face terrível em sua fisionomia, mas de mente benigna. O narrador do conto (que se supõe ser Borges, já que a certa altura do relato cita um avô de mesmo sobrenome) conjectura o que levou Droctulft a juntar-se a quem deveria atacar. O lombardo teria chegado a Roma e decretado guerra aos romanos por obra do acaso. Entretanto, desistiu de atacar Ravena devido ao vislumbre da plenitude e da organização da cidade: "Vê um conjunto que é múltiplo e sem desordem; vê uma cidade, um organismo feito de estátuas, de templos, de jardins, de quartos, de arquibancadas, de jarrões, de

---

8 "*El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo*" (Borges, 1994, p.16).

capitéis, de espaços regulares e abertos"[9] (Borges, 2017, p.44). Nessa configuração avistava-se uma inteligência imortal, que teria feito o bárbaro mudar de lado e defender o que seria seu alvo. O narrador argumenta que, ao contrário de um traidor, Droctulft fora um iluminado, um convertido.

A leitura do destino do guerreiro faz a voz narrativa recuperar uma história de sua própria família: por volta de 1872, sua avó, acompanhando seu avô Borges, se viu como a única inglesa no meio de índios dos Pampas, sentindo-se desconfortável por isso. No entanto, soube que havia ali outra mulher na mesma condição. Conversou com sua conterrânea que, perdendo os pais em um ataque, fora capturada pelos índios e se tornara esposa de um cacique. A avó propõe ajudá-la a sair dali, o que a cativa rejeita, dizendo ser feliz com sua nova condição. A senhora Borges percebeu "na outra mulher, também arrebatada e transformada por este continente implacável, um espelho monstruoso de seu destino..."[10] (ibidem, p.47).

As duas histórias, do guerreiro e da cativa, embora transcorridas em tempos e espaços diferentes, aproximam-se pelo fato de terem eles trocado sua identidade por outra, movidos por um sentimento que não saberiam explicar:

> Mil e trezentos anos e o mar separam o destino da cativa do destino de Droctulft. Os dois, agora, são igualmente irrecuperáveis. A figura do bárbaro que abraça a causa de Ravena, a figura da mulher europeia que opta pelo deserto, podem parecer antagônicas. Contudo, os dois foram arrebatados por um ímpeto secreto, um ímpeto mais fundo que a razão, e ambos acataram esse ímpeto que não teriam sabido justificar. Talvez as histórias que contei sejam uma

9 "*Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos*" (Borges, 1994, p.558).

10 "*en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...*" (Borges, 1994, p.559).

única história. O anverso e o reverso dessa moeda são, para Deus, iguais.[11] (ibidem, p.47)

Esse parágrafo final do conto defende duas manifestações de uma mesma história, do que se pode inferir que, apesar de percursos distintos, há destinos iguais. Além disso, há algo interno, inominável que parece mover os homens e determinar seu destino e sua identidade. O guerreiro e a cativa se, por um lado, são antagônicos (verso e reverso) – homem e mulher, um bárbaro deslumbrado por uma cidade, uma europeia deslumbrada pelo modo de vida indígena, um selvagem fascinado pela "civilização", uma "civilizada" que renega suas raízes –, por outro, sofrem uma transformação, caracterizada por Bargalló (1994) como um duplo por metamorfose, já que ambos adquirem uma personalidade muito distinta da que possuíam originalmente. Em última instância, a narrativa descreve um duplo cultural, um choque de culturas, uma formação híbrida da identidade de cada personagem. Droctulft é lembrado como guerreiro bárbaro no epitáfio; a cativa, apesar de caracterizar-se como indígena nas roupas e nos costumes, continua sendo conhecida como inglesa.

Ao julgar que a saga do guerreiro e da cativa constituem, no fundo, a mesma história – é por isso que no título do conto consta "história" no singular –, o conto defende que essas transformações, essas mudanças para o lado oposto do que acreditava o indivíduo ser sua essência são comportamentos recorrentes na personalidade e na construção da identidade humana (individualmente ou como grupo). Para provar isso é que se escolhem acontecimentos que se dão em tempos e espaços distintos, mas que apresentam o mesmo resultado.

---

11 "*Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales*" (Borges, 1994, p.559-60).

Barrenechea (1984, p.108) aponta sobre esse conto uma forte repetição dos termos "talvez" e "acaso" nas conjecturas do narrador sobre o comportamento dos protagonistas, o que demonstra uma versão "insegura como qualquer versão humana".[12] Esses vocábulos ressaltam, nas entrelinhas do texto, que a identidade e o destino humano vão se compondo sem controle, sem planejamento, ao acaso.

Cabe observar também que o narrador Borges, ao conjecturar as razões que fizeram Droctulft mudar de lado na guerra, se torna uma espécie de duplo de Paulo, o diácono e historiador. Assim como Paulo relata a história dos lombardos, o narrador descreve traços da história da Argentina, da qual seus ascendentes fizeram parte. Além disso, Borges, de fato, teve uma avó inglesa. A presença dos ingleses nos Pampas simboliza a formação da América e evoca a história de tantos colonizadores e seus descendentes que passaram, com o tempo, a habitar as colônias, a fazer delas sua pátria.

A repetição de destinos associada à composição da identidade reaparece em *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)*. O título do conto contém dois elementos importantes: o termo biografia, que remete à reunião de diferentes acontecimentos e estágios identitários, que compõem o registro escrito da vida de um indivíduo, e o nome do biografado, que faz menção a um personagem da obra *Martín Fierro* (1872), de José Hernández, um poema épico que simboliza a identidade argentina e, portanto, a identidade do próprio Borges.

O poema de Hernández conta a história de Martín Fierro, um gaúcho pobre dos pampas argentinos, designado forçosamente a servir ao Exército e a tomar conta das fronteiras que dividiam áreas argentinas de terras indígenas. Fierro, todavia, não suporta as arbitrariedades dos militares e deserta da atividade forçada. Tenta regressar para a sua família, porém não mais a encontra. Para agravar a sua situação, mata um homem negro em um duelo. Sendo perseguido pelo Exército, o gaúcho se mostra muito corajoso. No ato de sua captura, o sargento Tadeo Isidoro Cruz julga injusto matar um

12 "*insegura como cualquier versión humana*" (Barrenechea, 1984, p.108).

valente, por isso muda de lado, defende Fierro e foge com ele, passando ambos a viver no meio dos índios.

Essa sinopse da primeira parte de *Martín Fierro* é fundamental para compreender o intertexto existente na narrativa de Borges. Segundo o conto, Tadeo era filho de um guerrilheiro que foi morto quando lutava pela independência da Argentina e do Uruguai. O menino crescera em um mundo de barbárie, sem ter acesso a nenhuma civilização. Quando tivera a oportunidade de conhecer Buenos Aires, acompanhando um grupo que saquearia a cidade, decidiu ficar em uma pousada, o que provocou a zombaria de alguns companheiros e a ira de Tadeo, que matou um deles a punhaladas.

Foragido, Tadeo se mostrava valente nos enfrentamentos com a polícia. Quando finalmente foi preso, sua punição foi cuidar da fronteira norte, onde matou muitos índios. Depois foi promovido a sargento da polícia rural e designado para prender um desertor das forças armadas. Entre os crimes cometidos estava a morte de um negro no prostíbulo, que faz lembrar Martín Fierro. A emboscada se daria no mesmo lugar em que o pai de Tadeo fora morto. Cruz teve a impressão de já ter vivido esta situação e, de fato, ele já estivera no lugar do desertor.

Ao longo do combate, o perseguido mostrava-se corajoso e habilidoso na peleja, matando alguns dos soldados. Diz a narrativa que Cruz,

> enquanto combatia na escuridão (enquanto seu corpo combatia na escuridão), começou a compreender. Compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar aquele que traz consigo. Compreendeu que as divisas e o uniforme já o estorvavam. Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário; compreendeu que o outro era ele. Amanhecia na imensa planície. Cruz atirou por terra o quede, gritou que não ia consentir no delito de que se matasse um valente e pôs-se a lutar contra os soldados, junto com o desertor Martín Fierro.[13] (Borges, 2017, p.52)

---

13 *"mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que*

Relata o conto que, diferente de outras personalidades que leram seu futuro em livros (como Alexandre da Macedônia que se viu em Aquiles), Tadeo era analfabeto e precisou da batalha e do encontro com o outro para redescobrir sua identidade selvagem, uma espécie de essência que ficara esquecida. Como se verifica, há um espelhamento entre as histórias de Tadeo e Martín.

Borges se vale de uma obra popular argentina e das lacunas que ela oferece para produzir uma biografia de Cruz e criar uma explicação do comportamento de Tadeo que passa de perseguidor a defensor do perseguido, na obra de José Hernández. Há ainda um contraste entre a poesia épica (*Martín Fierro*) transformada em prosa, em narrativa. Joga-se no conto com identidades antagônicas que habitam o mesmo indivíduo ou com uma identidade essencial, a qual, ainda que se tente transmutá-la em seu oposto, prevalecerá. Podem existir mudanças de personalidade, no entanto elas são reversíveis. Há alguma identidade que tende a se fortalecer e a dominar o indivíduo, que precisa de um encontro com o outro para descobrir a si mesmo.

O diálogo intertextual com *Martín Fierro* também ocorre no conto *O fim*. Desta vez, a narrativa traça uma relação com a segunda parte da obra de José Hernández, na qual Fierro participa de uma disputa musical com um negro que se diz irmão do homem que o gaúcho matara anteriormente em um duelo.

O conto borgiano aproveita-se desses fatos, contudo narrados pela perspectiva de Recabarren, um dono de armazém que sofrera uma paralisia no lado direito do corpo e que acompanhava, de um cômodo próximo ao estabelecimento, um negro que executava "o rasqueado de um violão, uma espécie de pobríssimo labirinto que se

---

todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro" (Borges, 1994, p.563).

enredava e desatava infinitamente"[14] (ibidem, p.152). Recabarren, em sua condição física, congrega aspectos antagônicos, a mobilidade e a imobilidade.

Esse negro parecia esperar alguém há anos, que mais adiante se descobre ser o forasteiro, Martín Fierro. O tocador de violão revela ser irmão do homem que Fierro matara no passado. Antes que ocorra um duelo entre eles, o gaúcho relata que se encontrara com os filhos, não contara que já matara uma vez a punhaladas, pelo contrário, aconselhara-os que o homem não deve derramar sangue do homem. Observa-se em Fierro um conflito identitário com seu passado, uma espécie de arrependimento, que, contudo, se contrapõe ao duelo que se travará: "Meu destino quis que eu matasse e agora, outra vez, me põe a faca na mão"[15] (ibidem, p.154).

Com o objetivo de vingar a morte do irmão, Recabarren ouve um combate: o negro mata Martín Fierro. As últimas linhas do conto revelam uma troca de identidade. Fierro está morto e o negro é quem ocupa seu lugar, ganhando uma nova identidade, a de matador perseguido. Há, portanto, um intercâmbio entre as identidades dos indivíduos. *O fim*, título do conto, pode ter diferentes interpretações: fim que remete à finalidade das ações do negro, a vingança ou o fim de Martín Fierro, um novo final para o texto de José Hernández.

Essas narrativas, *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz* e *O fim*, duplicam a própria literatura, traçam um diálogo intertextual, recriam o destino e a identidade de Fierro. Borges e Hernández, símbolos das letras argentinas, também se espelham.

A reescritura como um outro, como uma interpretação diferente, é o tema de *Três versões de Judas*. O conto simula, já na sua estrutura, uma resenha dos trabalhos de Nils Runenberg, que nos tempos de censura religiosa, dos quais o estudioso escapou, certamente seriam considerados heréticos.

---

14 "*un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente*" (Borges, 1994, p.519).

15 "*Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano*" (Borges, 1994, p.520).

Runenberg, em um de seus livros, desenvolve as ideias de Quincey – supostamente citado na epígrafe da obra –, quem defendia que a delação de Judas Iscariotes teria ocorrido para expor a divindade de Jesus. Nils argumenta que a traição do apóstolo, na verdade, fora uma ação planejada.

Em uma segunda versão, Runenberg aposta em Judas como um asceta. Para corresponder ao sacrifício de Deus, abandonou suas regalias para ser humano e enfrentar a morte:

> Era preciso que um homem, representando todos os homens, fizesse um sacrifício condigno. Judas Iscariote foi esse homem. Judas, o único entre os apóstolos que intuiu a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. O Verbo tinha se rebaixado a mortal; Judas, discípulo do Verbo, podia se rebaixar a delator (o pior delito que a infâmia suporta) e a ser hóspede do fogo que não se apaga. A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da terra correspondem às formas do céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas reflete de algum modo Jesus.[16] (Borges, 2017, p.147)

Como se nota, Jesus e Judas se espelham, tornam-se duas faces da mesma moeda, pois são peças complementares do plano divino. O fragmento expressa que esse espelhamento também existe entre a terra e o céu. A tradicional visão de Judas como traidor é refutada e seu comportamento é interpretado por outro viés, que o converte em herói.

---

16 "*era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús*" (Borges, 1994, p.515).

Quando publicados, esses postulados de Runenberg foram repelidos por teólogos. Diante das críticas, ele reescreveu o livro e expandiu os argumentos. O fato de refazer o trabalho, além de mostrar que as ideias estão em constante modificação e desenvolvimento, destacam o quanto um indivíduo é influenciado pela maneira como é visto por seus pares. Runenberg enfatizou o caráter louvável de Judas, que renunciou à sua salvação para que se cumprissem os desígnios divinos, julgando-se pecador, indigno de merecer o bem.

Em um trabalho seguinte, Nils questiona a figura de Deus, projetada em Jesus. O teólogo considera paradoxal o fato de que o Messias fosse homem, mas imune ao pecado. Para ele, "Deus se fez homem totalmente, mas homem até a infâmia, homem até a reprovação e o abismo. Para nos salvar pôde escolher qualquer um dos destinos que tramam a perplexa rede da história [...] escolheu um destino ínfimo: foi Judas"[17] (ibidem, p.150). Runenberg julgava ter descoberto o segredo de Deus, o verdadeiro nome do redentor, que renunciara ao céu para arder no inferno.

O conto trabalha, portanto, com três teses sobre Judas: cumpridor de um plano divino; pecador que renunciou à salvação julgando-se indigno; encarnação de Deus. A narrativa parece defender que o mesmo fato, que as ações de um indivíduo, por meio das quais se forma sua identidade, podem ser interpretadas por diferentes ângulos. Além disso, o texto questiona a visão tradicional contida nas linhas bíblicas e propagada pelo cristianismo. Assim, se forma um outro Judas.

A duplicação se manifesta em diferentes instâncias: o narrador que duplica, ao parafrasear, as ideias de Runenberg; o verdadeiro e o falso; uma narrativa (que remete comumente à ficção) transformada em ensaio (que evoca a realidade); citações de teólogos e acadêmicos que existiram ao lado de nomes apócrifos; Deus que se projeta ou

17 "*Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; [...] eligió un ínfimo destino: fue Judas*" (Borges, 1994, p.517).

em Jesus ou em Judas; a divinização de Judas e a humanização de Jesus; a terra que é reflexo do céu; uma identidade aparente e outra real; uma espécie de reescritura das narrativas bíblicas. O conto trata a identidade como um segredo, um mistério a ser revelado, postura que vai ao encontro da afeição de Borges pelo gnosticismo.

Na opinião de Alazraki (1968, p.69), o texto põe suas luzes na dificuldade de definir a identidade, já que tenta confundir o leitor, fazendo-o aceitar o falso como verdadeiro e vice-versa e concluir que tudo pode ser tudo, afirmação associada a uma concepção panteísta: "A eliminação da identidade é, pois, a consequência mais direta do panteísmo. A individualidade das pessoas é aparente: qualquer homem é todos os homens; qualquer homem é um traço desse rosto único que contém a todos; Judas pode ser Jesus"[18] (ibidem, p.67).

Essa defesa panteísta ganha uma variação em *As ruínas circulares*. O conto narra a chegada de um forasteiro a uma arena circular, que constituía as ruínas de um antigo templo, devorado por incêndios, onde ainda havia uma estátua. O lugar fora escolhido pelo viajante para cumprir um propósito: "Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade"[19] (Borges, 2017, p.47). Os primeiros sonhos situavam o forasteiro em um anfiteatro circular, cercado por um grupo de alunos, entre os quais o homem escolhe apenas um para se tornar indivíduo. Contudo, logo na sequência, a insônia atingiu o sonhador, que só voltou a sonhar depois da lua cheia, dessa vez com um coração pulsante.

A partir desse coração, por várias noites, o forasteiro sonha por completo um ser humano, como se fosse um deus a criar o seu Adão. No entanto, como o homem sonhado era apenas um ser inanimado, o sonhador roga à estátua do templo que dê vida à sua criatura. Seu

18 "*La eliminación de la identidad es, pues, la consecuencia más directa del panteísmo. La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres; cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos; Judas puede ser Jesús*" (Alazraki, 1968, p.67).

19 "*Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad*" (Borges, 1994, p.451).

pedido é atendido pelo deus Fogo, porém sob a condição de mandar o sonhado para outro templo em ruínas e não revelar a ele que não era de fato um homem.

Tempos depois, o sonhador ouve boatos de que há nas ruínas de um templo um ser que não é consumido pelo fogo. O forasteiro supõe ser o seu filho e teme que ele descubra que não é um homem de carne e osso. Neste ínterim, ocorre um incêndio no templo do sonhador, que pensa ter chegado a hora de sua morte. Entretanto, ao andar entre as chamas, descobre que era imune ao fogo, o que o faz ter consciência de que ele também era o sonho de outro homem.

Nesse conto, a existência de um ser é atrelada à de outro. É o olhar do outro, ou melhor, o sonho do outro, que constrói minuciosamente a personalidade de um indivíduo. Dessa maneira, estabelece-se uma contradição pois o que é *personal* não é definido por si. Cada sonhador pode construir uma realidade onírica distinta, o que faz com que as identidades possam ser múltiplas.

Tamanha é a dependência de um ser à imaginação de outro que o deus Fogo só aparece depois que o sonhador protagonista dirige preces à efígie do templo. Essa divindade (e o fogo como símbolo) reúne características antagônicas, sendo criadora – dando vida à criatura do forasteiro – e, ao mesmo tempo, destruidora – pois provoca os incêndios dos locais antes dedicados à sua adoração.

Outro detalhe a ser observado é que as identidades são falseadas, os homens julgam ser "de carne e osso", mas são simulacros, são reflexos do sonho de alguém. Ao descobrir-se uma projeção de outro ser, o forasteiro perde sua identidade, sua personalidade, seu livre-arbítrio e sofre uma cisão em seu ser, na medida em que entende que

> O homem é criatura e criador, elo de uma série infinita que se repete sem fim. Como criatura é contingente e fugaz, como criador tem algo de imortal e permanente. Compreender isso é, para ele, alívio, humilhação e terror. Alívio por saber que não pertence à ilusão da matéria, de modo que desaparece a tensão de crer-se parte de um mundo ao qual não pertence; humilhação por saber que seu destino

> foi estabelecido por outro sonhador; terror por saber que é um sonho, que é nada.[20] (Pérez, 1971, p.92)

Essa condição cindida o faz ter duas identidades simultâneas. Cada uma, com seus aspectos positivos e negativos, aponta para a multiplicação identitária, bem como para a dificuldade de definir quem é, pois a resposta para essa inquietação parece depender de sua consciência, a qual, lembra-se, é, por sua vez, moldada por outro indivíduo.

Segundo Alazraki (1968, p.55), o desfecho do texto sugere uma série infinita de sonhadores e explora um tema caro a Borges, o tempo circular – segundo o qual tudo se repete ciclicamente – reforçado pelo formato dos templos, pela lua cheia (fase de um ciclo associado à passagem do tempo), pelos sucessivos incêndios etc.

Além disso, a narrativa se erige por meio de uma cosmovisão idealista, segundo a qual a realidade é um sonho, "o mundo material não existe fora da percepção mental de cada um. Se deixássemos de pensar no mundo, ele não existiria"[21] (Fahim, 2011, p.355). Nesse sentido, se é a percepção mental que cria o mundo e, por extensão, todos os indivíduos que nele habitam, a identidade torna-se uma abstração, ela não existe, é uma alucinação.

Por analogia, pode-se entender o sonhador/criador como um escritor que sonha, concebe cada um dos aspectos de suas criaturas, de seus personagens. Esses seres construídos com palavras são gestados a partir das leituras, de referências do autor, de sonhos de outros homens, o que "abre caminho para pensar em uma cadeia paralela e circular de narradores narrados e de narrações que se incluem

---

20 "*El hombre es criatura y es creador, eslabón de una serie infinita que se repite sin fin. En cuanto criatura es contingente y fugaz, en cuanto creador tiene algo de inmortal y permanente: comprenderlo es para él alivio, humillación y terror. Alivio saber que no pertenece a la ilusión de la materia, con lo que desaparece la tensión de creerse parte de un mundo al que no pertenece; humillación saber que su destino ha sido preestablecido por otro soñador; terror por saberse un sueño, nada*" (Pérez, 1971, p.92).

21 "*El mundo material no existe fuera de la percepción mental de cada uno. Si dejáramos de pensar en el mundo, éste no existiría*" (Fahim, 2011, p.355).

infinitamente dentro de outras"[22] (ibidem, p.392). Na poética de Borges, o leitor é o deus Fogo que anima, dá vida às narrativas em sua mente, em sua memória, transformando a realidade escrita em uma espécie de sonho. O leitor sonha o que sonhara o escritor.

Em *Tema do traidor e do herói* reaparecem o falseamento e a troca de identidades. Narrado em primeira pessoa, o conto simula a voz do próprio Borges, já que no primeiro parágrafo, o narrador destaca o desejo de escrever uma história de mistério, da qual possui apenas uma ideia inacabada do argumento. Contudo, na sequência, ele descreve o enredo imaginado, de forma que o conto se torna a concretização de um relato que ainda estaria apenas em sua imaginação. Borges duplica-se no narrador, a história ainda na mente duplica-se na escrita do texto, uma narrativa trata de outra narrativa.

A história a ser produzida seria uma biografia, passar-se-ia na Irlanda, em 1824, teria um narrador chamado Ryan, que investigaria o assassinato de seu bisavô, o conspirador Fergus Kilpatrick. As circunstâncias do crime seriam intrigantes: teria ocorrido em um teatro, o assassino nunca fora encontrado ou identificado, a polícia nunca desvendara a morte e por isso fora acusada de mandar matar Fergus.

Ryan, em suas averiguações, encontra uma série de paralelismos entre o conspirador e Júlio César: ambos foram heróis do povo e morreram assassinados, receberam uma carta alertando sobre a morte, houve um mau presságio antes do ocorrido. Além das coincidências com a figura histórica de César, o bisneto fica sabendo que Kilpatrick ouvira de um mendigo no dia de sua morte palavras que remetem a *Macbeth*, de Shakespeare.

Diante desses fatos, Ryan traz como hipótese uma ideia de tempo cíclico, de transmigração de almas. Kilpatrick seria Júlio César. Contudo, o menino refuta essa ideia quando descobre que seu bisavô, às vésperas de uma rebelião, encarregara James Alexander Nolan, um de seus mais antigos companheiros, estudioso e

---

22 "*abre el camino a pensar en una cadena paralela y circular de narradores narrados y de narraciones que se incluyen infinitamente dentro de otras*" (Fahim, 2011, p.392).

tradutor de Shakespeare, de descobrir o traidor que havia no grupo de conspiradores.

Nolan revela que Kilpatrick era o traidor. Para não atrapalhar a rebelião e impedir que a população perdesse a confiança em seu líder, Nolan reescreveu cenas de *Macbeth* e *Júlio César*, de Shakespeare, e as encenou, de modo que Kilpatrick ocupasse o papel de protagonista e fosse executado na peça com um tiro dado por um desconhecido. Ryan acredita que sua descoberta (e talvez sua obra) estava também prevista por Nolan, por isso na biografia mantém apenas a imagem de herói do avô.

Interessa notar nesse conto o jogo entre realidade e ficção. O texto começa e a voz do narrador torna o leitor consciente do caráter ficcional, no entanto, a narrativa vai mesclando, com a matéria inventada, dados que simulam a realidade: lugares, datas, figuras históricas. Contudo, logo esse senso do real é minado por referências à ficção, às invenções e recriações de Shakespeare.

O assassinato de Kilpatrick em uma cena teatral exprime a ideia de que a realidade é uma ficção, é apenas representação. Os homens não vivem, eles atuam desempenhando papéis com diferentes máscaras. A identidade do conspirador é formada por duas imagens antagônicas destacadas no título: traidor e herói. A personalidade do bisavô de Ryan aos olhos dos demais indivíduos é manipulada, construída, priorizando-se apenas o que ele tem de positivo e ocultando sua traição. Essa troca de papéis, essa identidade múltipla e contraditória já estava prenunciada nos versos de Yeats que servem de epígrafe ao conto. Do ponto de vista do próprio conspirador, sua identidade divide-se entre a confissão de sua traição e o desejo de participar da emancipação da Irlanda e ser lembrado como uma pessoa notável.

A questão do heroísmo é também questionada, pois o leitor descobre com Ryan que Kilpatrick era um traidor e a suposta biografia divulga ou corrobora uma imagem equivocada do conspirador. Aqueles comumente apresentados como heróis, podem, no fundo, estar atuando (no sentido de ser ator) e escondendo sua essência de traidores.

No conto *O Sul* ganha corpo a questão da identidade relacionada ao passado do indivíduo, suas origens, sua história, seu tempo e a não aceitação de seu destino. O protagonista do conto é Juan Dahlmann, cujo avô paterno era Johannes Dahlmann, germânico, pastor de uma Igreja, ao passo que o avô materno, Francisco Flores, era um militar, morto por um índio.

Por meio da história de seus antepassados, nota-se que Juan carrega uma identidade dividida e díspar: europeia e americana, alemã e argentina. Se seu sobrenome remete mais à linhagem paterna, Juan priorizava, por escolha, o lado materno, dada a morte heroica do militar, fato que mostra uma espécie de idealização romântica, que evoca seu sangue germânico, já que a Alemanha foi um dos palcos do surgimento do Romantismo.

Juan vivia na Argentina, no Norte, na cidade, trabalhando como secretário de uma biblioteca, mas almejava um dia abrigar-se numa instância em campos sulinos, propriedade que há muito pertencia à família Flores. Novas oposições se manifestam: Norte (cosmopolita) e Sul (periférico), cidade e campo, espaço coletivo e ambiente familiar.

No dia em que comprara um exemplar do livro das *Mil e uma noites*, enquanto subia escadas, sofre um acidente: é atingido por um batente que lhe fere a cabeça. Levado a uma clínica na rua Equador – que lembra a fronteira Norte e Sul –, Juan recebe tratamento para uma septicemia e fica frustrado ao pensar que teria um fim medíocre, uma morte tosca por um acidente doméstico, tão diferente de Flores, que morrera em batalha.

O estado febril e a possibilidade de que, se seu quadro melhorasse, poderia convalescer na instância levam Juan a delirar, imaginando sua viagem de trem à propriedade da família. Afirma o narrador: "era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões"[23] (Borges, 2017, p.164). Com isso, o homem sofre um desdobramento espacial, temporal e identitário.

---

23 *"era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas*

Nessa alucinação, enquanto se dirige ao campo e tenta ler *As mil e uma noites*, o rapaz observa a paisagem pela janela e estabelece por meio de um olhar muito particular a contraposição entre a cidade atual, com ruas como longos corredores e praças como pátios, e uma Buenos Aires do passado (esquinas, quiosques, armazéns, refeições) que carrega em sua memória e que sugere a vida bucólica, estancieira, um mundo mais antigo e firme, a terra dos gaúchos, dos Pampas, das batalhas.

Juan mistura no delírio suas memórias afetivas de infância com cenas ocorridas na época em que vivera seu avô. Ao chegar a um armazém, se depara com um típico gaúcho. Nesse mesmo local, é zombado e desafiado por um dos peões embriagados do lugar, um *compadrito*[24] com feições indígenas, que saca uma faca. Juan recebe uma adaga de um gaúcho que assiste à cena e, mesmo inábil e contrariando sua identidade de um homem das letras, dos livros, decide partir para a luta e habitar um espaço selvagem e violento, pois julga que seria dignificante morrer guerreando: "[...] morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado"[25] (ibidem, p.168).

Verifica-se que os planos se imbricam: o espaço é a clínica psiquiátrica (que dá um tom de delírio ou loucura), mas também é o armazém; o tempo é o de sua internação, mas também o do duelo; a agulha cravada é um golpe de faca do adversário; os funcionários do sanatório confundem-se com os frequentadores do armazém. A morte

servidumbres" (Borges, 1994, p.527).

24 Tipo social argentino. Segundo Arrigucci Jr. (2012), o *compadrito* era uma "espécie de valentão suburbano que vivia ao redor de Buenos Aires" e sustentava-se realizando pequenos serviços. Se nos Pampas os *gauchos* eram símbolo de coragem, na periferia urbana, esse papel pertencia aos *compadritos*.

25 "*morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado*" (Borges, 1994, p.530).

banal de Juan, no leito da clínica, em decorrência dos ferimentos do acidente é refutada pelo indivíduo e substituída por outra, idealizada e que contém um aspecto heroico, valente, projetando um destino que reitera o de seu avô Flores, repetição marcada ao longo do conto por referências cíclicas e simetrias: as estações do ano (frescor do outono e verão opressivo), o transcorrer do dia (a viagem que se inicia de manhã e que se estende até a noite), *As mil e uma noites*; as migalhas de pão atiradas pelos peões que lhe roçam a pele da mesma maneira que fez o corte no batente, a feição indígena do desafiante, a luta entre o índio e um argentino.

O deslocamento temporal, consequência do delírio, é marcado por trechos como "Passaram oito dias, como oito séculos"[26] (ibidem, p.161) e "Estava como que fora do tempo, numa eternidade"[27] (ibidem, p.166), pela sonolência e presença de um típico gaúcho e de um *compadrito*. Não se trata de um tempo cronológico, mas sim psicológico, tempo da memória, do pesadelo, da imaginação.

Em um plano maior, o conto é também expressão da identidade e da história da Argentina. De acordo com Olmos (2008, p.60), contos como *O Sul,* que tematizam o passado e a formação da nacionalidade, constroem na obra de Borges uma "épica do arrabalde", marcada por duelos e pela atuação do gaúcho ou do *compadrito*, dois tipos sociais que originaram o povo argentino e que representam, segundo Alazraki (1968, p.106), virtudes admiráveis, tais como a coragem, a honra, a rebeldia, que estariam na essência, seriam características marcantes de qualquer *hermano* e que Juan Dahlmann resolve honrar.

O homem que deseja um destino e um final diferente também aparece em *A outra morte*, conto no qual o protagonista quer mostrar-se valente e esconder a covardia, expressando uma personalidade distinta de sua essência. A narrativa inicia-se quando um narrador homodiegético afirma ter recebido notícias sobre a morte de Pedro Damián, um dos combatentes da guerra civil uruguaia,

---

26 "*Ocho días pasaron, como ocho siglos*" (Borges, 1994, p.525).

27 "*estaba como fuera del tiempo, en una eternidad*" (Borges, 1994, p.528).

que participara da batalha de Masoller, a qual revivera em um delírio antes de morrer.

O narrador, que se apresenta como um escritor, sugerindo ser o próprio Borges, decide escrever uma história fantástica sobre a batalha. Ele procura o coronel Dionísio Tabares, que lutara na ocasião, o qual concede o seguinte depoimento sobre Damián:

> Disse que a guerra servia, como a mulher, para pôr à prova os homens e que, antes de entrar na batalha, ninguém sabia quem é. Alguém pode se julgar covarde e ser valente, e da mesma forma o contrário, como aconteceu com aquele pobre Damián, que andou contando bravata nas vendas com sua divisa *blanca* e depois fraquejou em Masoller. Em algum tiroteio com os *zumacos* se portou como homem, mas foi outra coisa quando os exércitos se enfrentaram e começou o canhoneio e cada homem sentiu que cinco mil homens haviam se coligado para matá-lo. Pobre guri, que antes vivia lavando ovelha e de repente foi arrastado por aquela patriotada...[28] (Borges, 2017, p.66)

Passado algum tempo, o narrador volta a falar com Tabares na companhia de Juan Francisco Amaro, outro militante. Dessa vez, ao mencionar a covardia de Damián, foi repreendido por Amaro (que destacou a valentia de Pedro, morto à frente do grupo), e surpreendido por Tabares, que disse desconhecer um combatente de nome Damián. Seu colega Gannon, que o avisara da morte do rapaz, dizia também não se lembrar de ninguém com tal nome. Tempos depois,

---

28 "*Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller. En algún tiroteo con los zumacos se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaliado para matarlo. Pobre gurí, que se la había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada...*" (Borges, 1994, p.572).

chega ao escritor uma carta do coronel reafirmando a existência e covardia de Damián.

Essas informações controversas intrigam o narrador, que aventa algumas hipóteses: ter sonhado a história de Damián; ter havido dois homens com o mesmo nome, um valente e um covarde; ter Damián morrido na batalha, mas com a compaixão de Deus recebera a vida de volta, vivendo como uma espécie de sombra; ter Deus, a pedido de Damián, mudado a imagem que se reteria sobre sua identidade, para que não fosse lembrado como um frouxo, um fraco. Essa última suposição, que lhe parecia mais plausível, fez Damián reviver, momentos antes de morrer, a sua covardia na batalha, substituindo-a por atos heroicos, despedindo-se da vida ao receber uma bala no peito. A conjectura veio por meio das ideias contidas no tratado teológico de Pier Damiani (note-se a coincidência com o nome do rapaz morto), no qual se afirmara que Deus era capaz de revogar o passado.

Contudo, se o gesto divino de fato ocorreu, alerta o narrador que

> Modificar o passado não é modificar um fato só; é anular suas consequências, que tendem a ser infinitas. Dizendo com outras palavras: é criar duas histórias universais. Na primeira (digamos), Pedro Damián morreu em Entre Ríos, em 1946; na segunda, em Masoller, em 1904. Esta é a que vivemos agora, mas a supressão daquela não foi imediata e produziu as incoerências que relatei.[29] (ibidem, p.71)

O que o escritor enfatiza é que um determinado acontecimento provoca ao seu redor diversas consequências; sofre, portanto, um desdobramento. Modificar um fato implica, por extensão, modificar tudo o que dele deriva. O poder de Deus duplicara a identidade

---

29 "*Modificar no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Esta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquélla no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido*" (Borges, 1994, p.575).

de Damián, mascarando sua covardia e exaltando uma falsa coragem. Essa reescritura do destino do homem fora responsável pelo comportamento estranho do coronel, que ora lembrava, ora não se recordava do combatente.

O próprio narrador, envolvido com a história de Damián, pensa estar oscilando suas lembranças, por sofrer também o efeito da mudança do destino do rapaz por obra divina. É por isso que ele afirma: "Suspeito que em minha narrativa haja falsas lembranças. Suspeito que Pedro Damián (se existiu) não se chamou Pedro Damián, e que eu o lembro com esse nome para algum dia acreditar que sua história me tenha sido sugerida pelos argumentos de Pier Damiani"[30] (ibidem, p.71).

Essa declaração demonstra que o narrador tem dúvidas se a história de Damián de fato ocorreu, se é fruto apenas de sua narrativa fantástica e se não foi contaminado pela teoria de Damiani (à qual teve acesso por meio da leitura de *A divina comédia*, nos versos do Paraíso) e quis dar a ela uma prova, criando um personagem que tenha sofrido uma modificação mágica de seu passado e de sua identidade. Talvez por isso o rapaz e o teólogo tenham quase o mesmo nome. Não sabe o escritor se a hipótese teológica seria invenção para explicar o fato ou se a observação do acontecimento dera origem à teoria:

> A possibilidade de que a doutrina tenha precedido o relato, apresentada lado a lado com a possibilidade de que, escrito o relato, a doutrina tenha vindo em sua ajuda para explicar suas contradições, é também indicativo de uma visão de mundo que governa muitos de seus contos: não sabemos o que é o universo, mas elaboramos intermináveis esquemas para explicá-lo; logo entendemos o universo de acordo com esses esquemas.[31] (Alazraki, 1968, p.32)

---

30 "*Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani*" (Borges, 1994, p.575).

31 "*La posibilidad de que la doctrina haya precedido al relato, presentada par a par con la posibilidad de que, escrito el relato, la doctrina haya venido en su ayuda para explicar sus contradicciones, es también indicativo de una visión de mundo*

Além disso, quando o narrador se refere a uma das hipóteses como "a que hoje creio verdadeira", o advérbio temporal (*hoje*) e o verbo crer conjugado na primeira pessoa revelam uma vacilação e explicitam múltiplas e cambiantes formas de compreender a realidade, a qual, diante de tantas possibilidades de interpretação, se transforma em uma ilusão, em uma construção subjetiva.

Nada no conto é fortuito. O poema "*The Past*", de Ralph Waldo Emerson, citado no início do texto e que Gannon estaria traduzindo (mas depois desiste) trata da impossibilidade de revogar o tempo, associando-se ao tema da narrativa. Se não é possível mudar o passado, substituir um fato por outro, o que se pode fazer é recontá-lo, interpretá-lo de forma diferente, gerando uma nova imagem, uma nova identidade.

Dessa maneira, o conto equipara uma investigação biográfica (que comumente preza fatos reais) com o aspecto fantástico planejado pelo escritor. Essa equiparação se torna possível na medida em que, na concepção borgiana, não há nada real, tudo é ilusão, criação, imaginação, sonho. O que se considera verdade é somente uma invenção, que pode ser modificada conforme o olhar, o ângulo, a vontade de quem a exprime. Nesse sentido, um mesmo fato, dependendo dos interesses, pode ser recontado de forma distinta, gerando, para cada versão, consequências diversas. A história e a identidade, assim, convertem-se em discurso imaginativo e manipulado por alguém. Ressalta o narrador: "acreditarei ter elaborado um conto fantástico e terei historiado um fato real"[32] (Borges, 2017, p.71).

Cabe aqui observar a semelhança estrutural e temática de *A outra morte* com *O Sul*. Ambos os protagonistas querem ter um fim diferente, revivem algo antes de morrer por meio de um pesadelo, um delírio, uma alucinação. São personagens distintos, mas uma mesma história com alteração das circunstâncias. A concepção de fatos que

---

que gobierna muchos de sus cuentos: no sabemos qué cosa es el universo, pero elaboramos interminables esquemas para explicarlo, luego entendemos el universo según esos esquemas" (Alazraki, 1968, p.32).

32 "*creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real*" (Borges, 1994, p.575).

se repetem no tempo, de ritmos cíclicos, de um homem que é outro homem, de destinos coincidentes, é expressa não apenas na composição intradiegética, mas também na interrelação entre os textos. São contos que se espelham, que despertam no leitor a sensação de *déjà vu* ("já li isso"), que o enredam em um labirinto de letras.

Outra nuance identitária presente nos contos de Borges se relaciona ao medo do fim da vida, ao anseio pela imortalidade, o qual, dentro da perspectiva do duplo, segundo considerações de Rank (2013), leva os indivíduos a crer na divisão entre o corpo (corruptível, finito) e a alma (infinita). No conto *O imortal* há expressão desse desejo de alcançar uma condição de imunidade à morte.

O relato se inicia com um narrador em terceira pessoa, contando que o antiquário Joseph Cartaphilus oferecera à princesa de Lucinge seis volumes que compunham uma tradução da *Ilíada*, realizada por Pope. No último deles, a figura real encontrara um manuscrito, que é reproduzido no conto, arquitetando uma estrutura formada por uma narrativa dentro de outra e que passa de uma voz em terceira pessoa para um narrador homodiegético, o tribuno romano Marco Flamínio Rufo.

Rufo conta que em um acampamento de guerra no Egito, enquanto seus escravos dormiam, deparou-se com um cavaleiro ferido, que lhe perguntou o nome do rio que banhava aquelas terras. O homem revelou que estava à procura da Cidade dos Imortais e do rio que purificava os homens da morte: "Disse-me que sua pátria era uma montanha que está do outro lado do Ganges e que nela diziam que, se alguém caminhasse para o ocidente, onde o mundo acaba, chegaria ao rio cujas águas dão a imortalidade. Acrescentou que na margem posterior se ergue a Cidade dos Imortais, rica em baluartes e anfiteatros e templos"[33] (Borges, 2017, p.8-9).

---

33 "*Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, ricas en baluartes y anfiteatros y templos*" (Borges, 1994, p.534).

O cavaleiro não resiste e morre sem dar mais detalhes. Considerando real o mito, Rufo decide partir em uma viagem disposto a encontrar o rio e a cidade, com a ajuda de alguns soldados. O grupo enfrenta várias dificuldades, alguns desertam, outros morrem. Rufo é ameaçado de morte, foge sozinho, é atingido por uma flecha e, no meio do deserto, delira e tem um pesadelo com um labirinto. Quando acorda, está em uma aldeia de trogloditas, à beira de um riacho – no qual mata a sede –, e avista na margem oposta a Cidade dos Imortais. Contudo, para chegar lá, Rufo atravessa com dificuldade um labirinto de pedra em completa escuridão, composto por muros, várias portas, galerias subterrâneas, câmaras circulares, corredores, porões que se bifurcam.

Quando finalmente consegue atravessar a passagem, depara-se com um palácio antigo, também labiríntico, o que remete ao tema do primeiro capítulo deste estudo crítico. Rufo supõe que o edifício poderia ter sido construído por deuses e destinado aos homens. A confusão da existência humana, nesse sentido, seria plano de "deuses irracionais que manejam o mundo e de quem nada sabemos"[34] (ibidem, p.18).

Sem encontrar ninguém, o tribuno romano consegue, com muito custo, sair da cidade, encontrando um troglodita que parecia ter ficado à sua espera. Rufo batiza-o de Argos, o cão da *Odisseia*, e trata esse homem como um animal, tentando ensinar-lhe a comunicar-se, projeto que não funcionou bem. Em um sonho, Rufo chama por Argos e, dessa vez, o troglodita responde e revela ser Homero, autor da *Odisseia* e considerado um dos pais fundadores da literatura ocidental. Além disso, explica que o riacho e a cidade eram o que o tribuno procurava; os trogloditas eram os imortais. Os próprios habitantes do lugar tinham arrasado a cidade e reconstruído tudo como um labirinto, indo morar em covas e esquecendo o edifício.

A conversa com Homero e a visita à cidade despertam em Rufo algumas reflexões sobre a imortalidade. Ao contrário de uma

34 "*dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos*" (Borges, 1994, p.540).

condição gloriosa, ser imortal parecia um castigo: "Ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível, é se saber imortal"[35] (ibidem, p.19). Algumas religiões concebem a imortalidade como um prêmio ou castigo do que se faz em vida, o que nem sempre é vantajoso, pois pode-se viver uma privação em função da recompensa posterior e deixa-se de aproveitar o presente, projetando um futuro infinito. Outras crenças religiosas professam ainda que, em um plano imortal, aconteceriam todas as coisas, boas e más, a todos os homens.

Alcançar a imortalidade leva à perda da piedade – o outro não vai morrer, não importa o que aconteça. A preocupação com o corpo desaparece, somem tanto o anseio por compensações quanto o medo de uma repreensão sem fim, o destino não mais desperta interesse. É a morte que dá vida à existência humana, que faz viver cada momento na dúvida de ser o último, que faz idealizar projetos e batalhar para concretizá-los antes do fim, que transmite o valor do "irrecuperável e do casual", ou seja, de circunstâncias que se vive apenas uma vez, que não vão se repetir e virar rotina. Na imortalidade, "nada pode acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário"[36] (ibidem, p.21).

Sabendo-se imortal e ciente dessas ponderações, Rufo decide percorrer o mundo, pois, simetricamente, se havia um rio da imortalidade, haveria um rio que desfizesse o encanto. Depois de beber água de um riacho de águas claras, o tribuno se fere com um espinho e percebe, pela dor e pelo sangue, que voltara a ser mortal.

Contada a sua saga, na sequência, Rufo tece reflexões metalinguísticas sobre o manuscrito:

---

35 "*Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal*" (Borges, 1994, p.540).

36 "*nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario*" (Borges, 1994, p.542).

> ... Revisei, depois de um ano, estas páginas. Estou seguro de que correspondem à verdade, mas nos primeiros capítulos, e mesmo em certos parágrafos dos demais, creio perceber algo falso. É o resultado, talvez, do abuso de traços circunstanciais, procedimento que aprendi com os poetas e que contamina tudo de falsidade, uma vez que esses traços podem ser abundantes nos fatos, mas não em sua lembrança... Creio, todavia, ter descoberto uma razão mais íntima. Vou escrevê-la; não importa que me julguem fantástico.[37] (ibidem, p.22-3)

Nesse fragmento estão ideias já comentadas e que se reverberam nos contos borgianos: a ilusão de verdade, a escrita contaminada pelo sujeito que escreve, que imprime subjetividade aos fatos, a memória que modifica os acontecimentos, devido à distância temporal do momento em que ocorreram e à reinterpretação que um indivíduo faz de sua história com o passar do tempo. Ele assiste e julga a si próprio como se fosse um outro. Há, pois, uma duplicação, um processo de espelhamento.

A razão fantástica apontada por Rufo advém da verificação que escrevera, falara e executara ações que Homero fizera. Ele conclui que era Homero, pois "ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens [...], sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma cansativa maneira de dizer que não sou"[38] (ibidem, p.20). Essa dedução reflete a concepção panteísta de que um homem é todos os homens. Sendo imortal, esse ser vai

---

37 "*... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico*" (Borges, 1994, p.542-3).

38 "*Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. [...], soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy*" (Borges, 1994, p.541).

experimentando diferentes identidades. No entanto, ser vários, ser todos, é abdicar de ter uma essência, é ser nenhum, é ser ninguém.

O conto termina com um pós-escrito, que se infere ter sido produzido pelo mesmo narrador em terceira pessoa do início do texto. Ele comenta que o manuscrito foi classificado como apócrifo por muitos críticos e leitores. Contudo, ao mencionar algumas palavras escritas por Cartaphilus e que pertenciam ao relato de Rufo, o narrador deixa-se coincidir com o antiquário Joseph Cartaphilus, que repete Marco Flamínio Rufo, que, por sua vez, repete Homero. Todos formam um único ser.

Não se pode deixar de observar que o conto é permeado de citações da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, e que, de alguma maneira, Rufo se torna uma espécie de herói de uma epopeia, um representante da humanidade que enfrenta enigmas, obstáculos e labirintos em busca do segredo da imortalidade. A viagem é também um elemento marcante como símbolo de um percurso formativo, de compreensão de si. A busca é o que dá sentido à existência de Rufo, muito mais do que as batalhas de que participara e que não lhe soavam gloriosas.

A narrativa, como se nota, reverte a ideia de magnitude da imortalidade e expõe algumas de suas consequências. Ser imortal, em vez de acentuar e fixar os traços humanos, pelo contrário, torna os seres trogloditas, insensíveis, sem expressão verbal, incomunicáveis, sem propósitos.

A única imortalidade positiva seria a da palavra e a do conhecimento que fez e faz a sociedade desenvolver-se. No âmbito da literatura, a intertextualidade é o que imortaliza textos e escritores. Essas são também lições que se podem extrair da leitura do conto.

Em *Os teólogos*, o narrador recorda inicialmente um incêndio de livros provocado pelos hunos, dos quais restara apenas um, que continha ensinamentos de Platão, entre eles, a afirmação de que depois de séculos as coisas recuperariam seu estado anterior. Essa obra teria sido venerada e inspirara a doutrina de alguns grupos, como a seita dos monótonos ou anulares, que, originada às margens do Danúbio, "professava que a história é um círculo, e que nada é que não tenha

sido e não será. Nas montanhas, a Roda e a Serpente tinham alijado a Cruz"[39] (ibidem, p.33).

Considerada uma heresia a ideia de um tempo circular, todos esperavam que o aclamado teólogo João de Panônia a refutasse. Outro teólogo, Aureliano, que guardava rancor por João ter sido louvado por um texto sobre um assunto de sua especialidade, decide antecipar-se ao concorrente e desmentir a teoria. Enquanto produzia sua argumentação, recebeu a refutação de Panônia: "o tratado era límpido e universal; não parecia redigido por uma pessoa concreta, mas por qualquer homem ou, talvez, por todos os homens"[40] (ibidem, p.36).

Ambos os teólogos enviam seus tratados a Roma, mas são os argumentos de João de Panônia que servem de base para a condenação à fogueira do heresiarca Euphorbo, que morre reiterando que tudo o que aconteceu voltará a acontecer.

Surge, na sequência, no Egito, outra seita, a dos histriões, que trocara os crucifixos por espelhos, professava o ascetismo, permitia a execução de crimes. Além disso, sua doutrina era baseada nas seguintes premissas: tudo o que se vê é falso; a terra é reflexo do céu; cada homem é dois homens, o verdadeiro é o que habita as alturas; o ato de cada um provoca efeito contrário no outro (se um dorme, o outro está acordado; se um é fornicador, o outro é casto). A partir dessas crenças, a seita dividiu-se em diferentes vertentes, com alguma variação.

Quando produzia uma contestação das teorias histriônicas, Aureliano escreveu uma oração, mas suspeitou que pertencia a alguém e descobriu ser de João de Panônia. Fica o teólogo pensando que remover as palavras do inimigo prejudicaria o texto, mantê-las e não citar a autoria era um plágio do adversário, explicitar o autor seria uma forma de denunciá-lo. Menciona então como discurso de

---

39 "*profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será. En las montañas, la Rueda y la Serpiente habían desplazado a la Cruz*" (Borges, 1994, p.550).

40 "*El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres*" (Borges, 1994, p.552).

um varão doutíssimo, o qual logo é descoberto e condenado à morte na fogueira.

Em um misto de satisfação, mas também de culpa, Aureliano passa o tempo percorrendo lugares e justificando a Deus a denúncia de João, até ser morto em um incêndio provocado por um raio. Ao chegar ao céu, o Criador o teria confundido com João de Panônia ou, confirmando a doutrina dos histriões, João e Aureliano eram a mesma pessoa, de faces contrastantes, "(o ortodoxo e o herege, o abominador e o abominado, o acusador e a vítima)"[41] (ibidem, p.42).

Como se nota, o conto retrata o tema do duplo, desses dois teólogos que, na realidade, formam um único ser. Ficam evidentes no texto a mágoa e a disputa que se instaura entre eles, a partir da visão de Aureliano, o qual, de alguma forma, deseja aniquilar o inimigo, corroborando as ideias de Rank (2013) de que o antagonismo entre duplos desperta a vontade de ver o outro morto, sem se dar conta de que, se são duplos, tudo culminará na destruição de si mesmo.

É interessante observar que as doutrinas das seitas, dependendo do ângulo em que são tomadas, podem ser consideradas ortodoxas ou heréticas. Da mesma forma, o relato é permeado de autores e citações diversas, os quais, de acordo com a interpretação, seja de um membro da seita, seja de um dos teólogos, servem tanto para confirmação quanto para refutação dos dogmas. É o que se passa, por exemplo, com textos bíblicos, que, por um lado, alicerçam as seitas e, por outro, são usados pelos teólogos para atacar as mesmas seitas.

O conto sinaliza que as doutrinas teológicas – nas quais uma parcela da humanidade assenta traços de sua identidade, da compreensão de si e de sua história – não passam de discursos, de criações. O tempo circular e a repetição, rejeitados pelos estudiosos, são reforçados pelo destino semelhante de João e Aureliano: ambos são teólogos, lutam contra seitas supostamente heréticas, utilizam fontes comuns em seus tratados, morrem queimados.

41 "*(el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima)*" (Borges, 1994, p.556).

A confusão que Deus faz dos dois se dá, em parte, por essas similitudes, mas também contraria a imagem de um deus criador que conhece cada detalhe de suas criaturas. A constatação de Aureliano de formar com João uma só pessoa corrobora, no fundo, as teorias histriônicas e revela uma ideia comum nos textos borgianos de que as identidades e personalidades humanas, ser ortodoxo ou herege, vítima ou criminoso, herói ou traidor são frutos do acaso, são caminhos diferentes que levam ao mesmo fim. Na mente do criador, não existe individualidade.

Esse percurso pelos contos do argentino demonstra o quanto a discussão sobre a identidade é uma preocupação borgiana. Em seus textos, figuram algumas linhas de força. O *topos* do duplo, que expressa que o homem se divide ou se multiplica em duas partes contrastantes ou complementares é uma delas. Em alguns momentos, a identidade é associada a um ciclo, uma repetição, o que leva à defesa panteísta de que um homem representa todos os homens. Em outros, a identidade se manifesta como uma essência que perdura, mesmo a contragosto do indivíduo. Na esteira dessas concepções, alguns contos ainda discutem a identidade da literatura, um jogo de leitura, escrita e reescritura, um artifício composto por palavras que se desdobram infinitamente.

Todas essas linhas de raciocínio se cruzam, se mesclam, formando um labirinto que o leitor percorre para refletir sobre a condição humana, sobre sua própria identidade, sobre a literatura. Essas discussões identitárias vistas nos textos borgianos também participam das obras de Saramago. Um dos procedimentos adotados pelo autor português no que tange à temática da identidade é a reescritura ou recriação subversiva. Toma-se uma figura conhecida, que possui um dado caráter no imaginário coletivo, e dá-se a ela uma nova versão identitária.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago se vale do personagem bíblico central do Novo Testamento, cuja história é recontada por diferentes perspectivas por quatro evangelistas, e recria a identidade do Messias, apresentando outro Jesus, assim como reconstrói a personalidade dos indivíduos que fizeram parte

da vida do filho de Deus. Como uma espécie de justificativa para a reescritura, o romance apresenta como epígrafe os versículos iniciais do livro de Lucas, cujo narrador, mesmo não tendo conhecido Jesus, diz valer-se de uma suposta investigação e dos relatos de testemunhas oculares para, assim como tantos outros, narrar uma biografia do filho de Deus:

> Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído – Lucas, 1, 1-4. (Saramago, 1991b, p.11)

Logo no primeiro capítulo é subvertido o caráter sagrado do qual comumente se reveste a história de Jesus. Depois de uma descrição minuciosa do quadro *A crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer (que antecipa de alguma forma o sofrimento do protagonista do romance), o narrador relata o dia em que José se levanta ao amanhecer, depois de ter sido misteriosamente acordado no meio da noite por um raio de luz que atravessava a fresta da porta e cortava a escuridão total do quarto. José, depois de aliviar-se, em sua oração matinal, dirige-se a Deus agradecendo por, "em sua sabedoria infinita, ter formado e criado no homem os orifícios e vasos que lhe são necessários à vida, que se um deles se fechasse ou abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte" (ibidem, p.24). O estatuto sublime das súplicas e agradecimentos é profanado, na medida em que os fluidos e as estruturas corporais se tornam tema do diálogo com Deus.

Nesse mesmo amanhecer, não havia indícios do aparecimento da luz solar, pelo contrário, o céu estava preenchido por nuvens baixas e tomado por um tom violeta. José foi rodeado por um vento impetuoso – possível alusão à presença do Espírito Santo – que fez o homem voltar para junto da esposa e conceber Jesus. A pureza e a virgindade de Maria e a geração do bebê por meio do poder sobrenatural do

Espírito divino que consta na narrativa clássica são refutadas e rebaixadas a uma relação sexual comum, descrita nos seguintes termos:

> Maria, entretanto, abrira as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. (ibidem, p.26-7)

Observa-se que o aspecto mítico, elevado e miraculoso da concepção de Jesus reduz-se a um encontro carnal entre o casal, que ocorre sem uma aparente preocupação procriadora, priorizando a busca pelo prazer: "Tendo pois saído para o pátio, Deus não pôde ouvir o som agónico, como um estertor, que saiu da boca do varão no instante da crise, e menos ainda o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir" (ibidem, p.27). A narrativa de Saramago parece responsabilizar o nascimento do menino mais pela semente do pai do que pelo útero da mãe, sublevando o feminino e dando ênfase maior ao papel masculino: Maria cumpre com seus deveres de esposa, pois é o desejo dele que desencadeia a cópula. Ao final, José inclusive agradece a Deus por ser homem, enquanto a mãe de Jesus declara-se a escrava do Senhor, de quem se colocava à disposição para cumprir qualquer vontade. Deus, que ocasionalmente passava por Nazaré, aproveita a circunstância, agrada-se dos corpos robustos do casal e decide usá-los como genitores de Jesus, o que exclui a ideia de que Maria e José foram criteriosamente escolhidos por Deus.

A anunciação da gravidez a Maria é realizada por um mendigo, de face resplandecente, olhos faiscantes, que consegue alterar seu

tamanho com facilidade, apresenta-se como um anjo e deposita um barro de brilho negro na tigela da jovem. Por meio dessa descrição, conclui Calbucci (1999, p.75) que o anjo pedinte não era Gabriel, mas sim Sataniel ou Lúcifer, um dos arcanjos que desobedeceu às leis divinas, tornando-se a personificação da maldade. Essa suposição apoia-se no barro negro (que remete à escuridão demoníaca, geralmente oposta à luz celeste) e no fato de que o anjo-mendigo demonstra ter poder sobre a terra e o que está abaixo dela – as profundezas do inferno.

Além de exercer o papel de anunciador, o Diabo também faz uma visita ao recém-nascido, infiltrado entre pastores. No evangelho de Saramago, são os cuidadores de ovelhas e não reis magos que presenteiam a criança. Em vez de ouro, incenso e mirra, o menino recebe leite, queijo e pão, oferecimentos nada solenes, mas que poderiam saciar a fome da família peregrina. O pastor que doa o pão é reconhecido por Maria: "Com estas minhas mãos amassei este pão que trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era" (Saramago, 1991b, p.84). A referência ao fogo permite identificar que se trata mais uma vez de Satanás. Jesus recebe *o pão que o Diabo amassou*. O ditado popular usado para evocar dor, sofrimento, circunstâncias difíceis, aplica-se com propriedade ao destino do protagonista do romance.

Quando Herodes decreta a morte aos meninos recém-nascidos, José foge com seu filho, ao mesmo tempo que ouve o choro na aldeia pelo extermínio de crianças inocentes. O marido de Maria sente-se responsável por essas mortes e carrega constantemente a culpa de não ter avisado aos demais pais que fugissem com seus filhos para evitar os assassinatos. Depois da crucificação de José, decorrente da acusação de trair o Império Romano, Jesus, em conversa com sua mãe sobre as circunstâncias de seu nascimento e infância, repudia a atitude do pai:

> As mãos de Jesus subiram de repente até ao rosto como se o quisessem rasgar, a voz soltou-se num grito irremediável, O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo,

> mataram-nos os soldados de Herodes, Não, mulher, matou-os o meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles, e quando estas palavras ficaram todas ditas ficou também perdida a esperança de consolação. Jesus lançou-se para o chão, a chorar, Os inocentes, os inocentes, dizia ele. (ibidem, p.187)

O arrependimento de José por ter sido omisso fez com que nem tentasse explicar aos romanos que o estavam confundindo, que não era do bando dos inimigos do Império. Aceitou a cruz como uma espécie de expiação da culpa, a fim de morrer inocente, tal qual os meninos de Belém. Chocado com essa descoberta, em um ato de rebeldia adolescente e contrariando a obediência filial, Jesus decide sair de casa e deixar a viúva com seus irmãos, pois no evangelho de Saramago, José e Maria tiveram outros filhos. Segundo Fernando Venâncio (2000, p.29), o autor português ironiza a discussão entre exegetas de que o termo *irmãos* também era usado para referir-se a parentes ou primos. Jesus passa de unigênito a primogênito e a virgindade de Maria é completamente negada.

Vera Bastazin, que analisa a história de Jesus por meio da estrutura e das características dos heróis dos mitos, à luz das ideias de Joseph Campbell (1992), destaca que a saída de casa constitui "o momento de ultrapassar o enlevo cotidiano do seio da mãe e integrar-se ao mundo da ação adulta, onde tudo passa a ser desafiador, tanto em relação à sua força e resistência física, quanto ao seu amadurecimento emocional e psíquico" (Bastazin, 2006, p.116). Com efeito, essa fase independente permitirá a Jesus uma série de descobertas.

A fim de suprir a vontade de saber quem ele era de fato, a primeira ação de Jesus foi percorrer o caminho que seus pais fizeram, revisitar o local de seu nascimento, conhecer suas origens. À certa altura dessa empreita, o filho de Deus ganha a companhia do Diabo que aparece novamente travestido de pastor. Rompendo com a oposição entre as forças do céu e do inferno, o demônio torna-se uma espécie de mestre de Jesus, ensinando-lhe "as contradições dos sacrifícios dos cordeiros, o mistério das obrigações religiosas, a

responsabilidade de ter o próprio rebanho, a necessidade dos desejos carnais" (Calbucci, 1999, p.79).

Nesses termos, o Diabo de Saramago contradiz a crença em uma figura integralmente perversa. Jesus o compara a Deus e percebe que ambos são muito semelhantes: "Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido" (Saramago, 1991b, p.368).

Mais do que semelhantes, Deus e o Diabo são complementares, pois, na perspectiva do romance, a existência do bem se dá por oposição ao mal; a busca por Deus acontece pelo temor ao Demônio. Fica latente essa unidade quando, a fim de erradicar a maldade, o anjo caído do céu roga seu retorno ao paraíso e o perdão de Deus, o qual nega taxativamente:

> Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei. (ibidem, p.392)

Na visão de Fernando Segolin (1999, p.279), a integração divino-demoníaca se dá na medida em que Deus, pai criador e pastor das ovelhas, é o senhor do plano celeste (benéfico, infinito e eterno), ao passo que o Diabo é uma manifestação de Deus, é anjo e pastor do rebanho no plano terreno – o qual contém limites, é assolado pela maldade e cujos habitantes estão fadados à finitude, decorrente da morte.

O Deus de Saramago nega a difusão cristã de uma figura bondosa, misericordiosa, compassiva e mostra-se vaidoso, ávido por sacrifícios, poder e fama. Tentando compreender o seu destino, Jesus consegue, em uma conversa com seu pai celeste a bordo de um barco,

a confirmação de que era o Filho de Deus, além de lhe ser revelado o plano da crucificação e a razão de sua existência. Deus não estava satisfeito em ser venerado apenas pelos judeus, o povo escolhido, habitante de uma parte diminuta do mundo. A intenção divina era expandir seu domínio por toda a humanidade, como mostra o diálogo entre pai e filho:

> Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. [...] o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade. [...] E a minha morte, será como, A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz. (Saramago, 1991b, p.370)

Conhecendo a identidade tirana, cruel, egoísta, sádica e maquiavélica de Deus – que se contrapõe à piedade do Diabo, que acompanha a conversa –, Jesus ainda estimula o Criador de todas as coisas a enumerar uma lista gigantesca de nomes que também serviriam de mártires (mortos por diferentes causas e circunstâncias torturantes), a mencionar as privações a que deveriam se submeter os fiéis, além de prever guerras e conflitos em nome da fé, tais como as Cruzadas e a Inquisição:

> Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas,

> o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. (ibidem, p.391)

Em vez de um filho obediente que, mesmo sem compreender os desígnios de Deus, aceita realizar a vontade do pai, a fala do protagonista do romance exclui o aspecto condicional dos evangelhos canônicos (Pai, *se queres,* afasta de mim este cálice – Lucas 22, 42) e o transforma em um imperativo (*afasta*), seguido de uma enfática negação de participação do plano (*não quero*). Deus se mostra um ditador, que não oferece a suas criaturas vontade própria ou livre arbítrio. Ele "simboliza a determinação da lei, a expressão máxima e inquestionável da autoridade, da dominação e do poder" (Bastazin, 2006, p.126-7).

Antes do desfecho de Jesus, outras passagens de sua vida pública são evocadas, ora narradas segundo o texto bíblico, ora modificadas, como ocorre com a multiplicação dos pães, realizada para saciar a fome de mendigos; a pesca milagrosa, que passa a ser organizada em forma de rodízio, de modo que Jesus a cada dia acompanhava um pescador diferente a fim de beneficiar a todos que dependiam da venda dos peixes; a ressurreição de Lázaro, que não acontece, já que seria demasiado atroz obrigar alguém a morrer duas vezes; a última ceia, que perde o seu sentido ritualístico para se converter em uma reunião em que Jesus apresenta aos seus discípulos sua intenção de não pactuar com os planos sórdidos de Deus.

Além de Deus, José, Jesus e o Diabo, outros personagens da história bíblica tiveram seus destinos alterados. A prostituta Maria de Magdala (ou Maria Madalena) permite ao Messias experimentar o amor carnal e o relacionamento amoroso para além do sentimento fraternal. Judas de Iscariote, tido como o traidor, é no romance "tão humano que é o único a compreender a dimensão do sacrifício de Jesus, não de morrer, mas de recusar a glória pelo bem da humanidade: a justo título é ele quem recebe o beijo do amor e não mais o que denuncia com o beijo da delação" (Cerdeira, 2000, p.237).

Entre os apóstolos, Judas foi aquele que colaborou com o plano de seu mestre: Jesus decidiu se autoproclamar rei dos Judeus, contou com a ajuda de Judas para supostamente denunciá-lo às autoridades romanas, com vistas a ser preso e condenado à morte como inimigo de Roma:

> Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço, que corra um de vós ao Templo a dizer que eu sou esse homem, [...] O assombro tolheu a voz de todos, mas por pouco tempo, que logo de todas as bocas saltaram palavras de indignação, de protesto, de incredulidade, [...] Morra logo quem daqui se mover para acusar-te, ameaçava aquele. Foi então que se ouviu, clara, distinta, por cima do alvoroço, a voz de Judas de Iscariote, Eu vou, se assim o queres. Lançaram-lhe os outros as mãos, e já havia facas saindo das dobras das túnicas, quando Jesus ordenou, Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora. (Saramago, 1991b, p.436)

O pensamento de Jesus pautava-se na ideia de que se fosse condenado como um simples rebelde, não haveria "possibilidades de o Pai-Deus utilizá-lo como vítima e semente divinas de uma nova religião, como o semeador da culpa e do pecado para toda a humanidade" (Segolin, 1999, p.284). No entanto, o Deus controlador, no ato da crucificação, revela aos espectadores que aquele era o seu filho amado, não deixando que Jesus contrariasse seus propósitos. Se nos evangelhos sagrados, Jesus pede ao Pai que perdoe a humanidade por tê-lo crucificado, na narrativa de Saramago a situação se inverte, o Filho de Deus roga aos homens que perdoem seu Criador, cruel e ambicioso: "Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez" (Saramago, 1991b, p.444). O romance se encerra com a morte de Jesus na cruz, sem menção a nenhuma ressurreição ao terceiro dia.

Como se nota, o Jesus de Saramago é um indivíduo em busca de sua real identidade, da compreensão de sua história e de seu

destino, da vontade de comandar sua própria vida. Por meio dessa empreita de Cristo, a narrativa vai revelando gradativamente pares de conceitos inerentes à trajetória humana, os quais ora se cindem e se repelem, ora se mostram complementares e interdependentes: a fé e a razão, o divino e o humano, o bem e o mal, a vida e a morte, o criador e a criatura, a finitude e a imortalidade, guerra e paz, revolta e mansidão, entre outros. No romance de Saramago, Jesus passa a representar a qualquer homem na eterna busca por si mesmo, no enfrentamento simbólico de seus deuses e seus demônios internos, de seu labirinto interior.

De acordo com Segolin (1999, p.281), "o Cristo Homem traz consigo, como todos nós, todas as marcas de nossa humana fragilidade e de nossa força divina". Segundo o autor, a consciência da limitação humana e da inevitabilidade da morte funciona, por um lado, como uma vulnerabilidade, mas, por outro, é justamente nessa consciência que se assentam, paradoxalmente, a força e a identidade humanas. Cada indivíduo utiliza as figuras sobrenaturais para projetar nelas

> a completude e inteireza que não tem, assim como suas fragilidades, desequilíbrios, contradições e culpas. Ou seja, seres complexos, divinumanos, cabe a nós, seres humanos, buscar um centro luminoso e equilibrado nesse emaranhado, um centro nirvânico, onde todas as forças e energias se integrariam e se anulariam apaziguadoramente. É exatamente esse centro que o herói de Saramago, como o escolhido e o iniciado que é, deve buscar no espaço labiríntico do mundo e de sua humanidade. (ibidem, p.280)

Saramago revisita um dos mitos fundadores da cultura ocidental, estabelece um diálogo intertextual com os textos bíblicos, criando um quinto evangelho, um *segundo* Jesus Cristo, baseado na "estratégia de repetição na diferença" (Cerdeira, 2000, p.231), ou seja, o autor português ousa fazer de Jesus um personagem com acentuada humanização em detrimento da divindade, toma uma história conhecida e alcança o êxito de reescrevê-la com vivacidade, cativando

o leitor. Utiliza muitas coincidências pormenorizadas com os textos oficiais, as quais funcionam "como álibi para ousadas efabulações" (Venâncio, 2000, p.28). No entanto, entre essas convergências (repetição) manifesta-se a diferença, graças ao emprego da paródia, da ironia, das subversões, desvios e acréscimos: "Os acontecimentos, embora fiéis à trama canônica fornecida pelos evangelistas, ganham explicações diversas das oficiais, são acrescidos de episódios secundários e desembocam num final que é o mesmo, do ponto de vista das ações, mas que é outro no significado adquirido" (Perrone-Moisés, 1999b, p.249).

Apesar do ateísmo assumido, o escritor cria um outro Jesus menos como forma de ataque ao cristianismo do que pela compreensão de que qualquer história não guarda uma verdade única e inquestionável, porque "é antes de tudo discurso e o acesso a ela está inevitavelmente condicionado pela textualidade" (Cerdeira, 2000, p.230). Sendo a Bíblia a *palavra* de Deus registrada (reescrita e reinterpretada), segundo a tradição, por homens inspirados pelo espírito divino, os próprios evangelhos canônicos corroboram a falta de uma verdade ou a existência de múltiplas verdades, já que o Jesus de Mateus, Marcos, Lucas e João está contaminado pelo olhar e intenção de cada um. Além disso, há que se considerar a posição de alguns exegetas (cf. Venâncio, 2000, p.28) que defendem que os livros bíblicos são artefatos comunitários, atribuídos a autores virtuais.

Esse caráter de escritura coletiva é mimetizado na narrativa pelo diálogo intertextual com os evangelhos canônicos, dessacralizados, com relatos apócrifos, com a tradição, com o discurso teológico e filosófico, com o senso comum, com ditados populares, com citações de outros autores (como "Jaz morto e apodrece", verso do poema *O menino de sua mãe*, de Fernando Pessoa), com a pintura (como o quadro de Dürer, descrito na abertura da narrativa), com a autorreferencialidade. Todos esses elementos congregados transformam o romance em "um vitral colorido e multifacetado, absorvendo, transformando, reescrevendo, ironizando, replicando" (Ferraz, 1997, p.35) vozes e textos por meio de uma narração sinuosa e labiríntica.

Dessa maneira, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* torna-se um outro, um duplo contrastante dos relatos oficiais questionando a consistência e a verdade do mito, a identidade múltipla e cambiante dos personagens, a ficcionalidade contida na textualidade narrativa. Assim, a escritura de Saramago se torna "deslocadora, destronadora, empenhada em arrancar nossas certezas e pseudoverdades dos pedestais sólidos em que foram assentadas e pô-las em cena num palco girante, com o intuito de despi-las de sua monovalência e iluminar-lhes inversivamente sua natureza complexa, prismática, incerta, de campo de possibilidades equiprováveis" (Segolin, 1999, p.276).

Um ano antes de seu falecimento, o escritor português publicou *Caim* (2009), romance que se estrutura novamente a partir de um diálogo paródico com textos bíblicos, dessa vez com os relatos do livro de Gênesis sobre o personagem que dá nome à narrativa. De forma análoga ao que se observou em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago reescreve a história de Caim, preenchendo lacunas com a imaginação. Nessa releitura, tal qual nas letras canônicas, os filhos de Adão e Eva fizeram ofertas a Deus, o qual se agradou do cordeiro de Abel e rejeitou os frutos de Caim. Indignado e sem compreender as razões do desprezo de Deus, Caim, no romance, propõe ao irmão trocarem suas oblações e ofertarem novamente ao Criador, que, outra vez, dá preferência a Abel, o que exibe a imagem de um Deus tendencioso, que não ama igualmente suas criaturas, que faz acepção de pessoas.

Com ciúme do eleito do Senhor, Caim mata seu irmão Abel e recebe como punição de Deus a errância e um sinal na testa, marca de que fizera algo errado, da benevolência de Deus que não tirou sua vida e aviso para que não fizesse mal a mais ninguém. O protagonista do romance sai sem rumo pelo mundo e chega à terra de Nod, identificando-se como Abel e afirmando que a cicatriz era de nascença. Torna-se amante de Lilith,[42] rainha do lugar, e entrega-se à uma vida de luxúria. Depois de quase ser morto por Noah, o marido traído, e

42 De acordo com os apontamentos de Ana Paula Arnaut (2011, p.29), Lilith foi excluída dos textos canônicos, tendo sua existência sugerida apenas em Isaías

engravidar Lilith, a insatisfação – que soa como um castigo – toma conta de Caim, que parte para o deserto.

Esta viagem ganha um caráter fantástico, na medida em que o filho de Adão e Eva percorre diferentes tempos e espaços, tendo a oportunidade de assistir a várias cenas bíblicas: o sacrifício de Isaac exigido a Abraão; o desentendimento entre os homens e a confusão linguística empreendida por Deus aos construtores da Torre de Babel; a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, apesar das crianças inocentes; as discussões e mortes por conta do bezerro de ouro; as relações incestuosas entre Lot e suas filhas; o genocídio com a queda dos muros de Jericó e o assalto aos bens dessa cidade; a suspensão do dia para a vitória dos israelitas contra os amorreus; o sofrimento de Job por capricho de uma aposta entre Deus e Satã; o dilúvio, do qual salvam-se apenas os animais, pois a família de Noé foi morta por Caim.

Todos esses episódios vão compondo a imagem de um Deus rude, afeito a sacrifícios, impiedoso, punitivo, que mais espalha a dor, o sofrimento e a destruição do que o amor e a misericórdia, que exige a confiança das pessoas, mas não confia nelas, que fabrica criaturas imperfeitas, que se arrepende e desiste de suas criações.

Chama atenção no romance que, além de paródica, a escrita ganha um tom cômico-satírico: recorde-se a passagem em que Deus volta ao paraíso porque havia se esquecido de criar o umbigo nos ventres de Adão e Eva; ou o momento em que Deus se depara com a necessidade de rever o sistema hidráulico do planeta. Outro traço marcante é a atuação da Eva de Saramago: não se submete a Adão, é questionadora e corajosa, não demonstrando medo de enfrentar Deus. É da boca de Eva que sai uma das inquietações quanto à identidade e existência humana: "Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim" (Saramago, 2009a, p.25).

34, 14. Contudo, seu nome é encontrado em vários escritos apócrifos, assírio-babilônicos e hebraicos.

A errância de Caim – convertido em viajante do tempo – se torna símbolo da condição humana, fadada à insatisfação e à submissão a um Deus colérico e irado, que não possui uma explicação convincente para justificar suas criações e que parece projetar nas criaturas suas próprias angústias.

Tanto em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* quanto em *Caim*, a mobilização de um tempo mítico, além do caráter fantástico, serve ao narrador para jogar com anacronismos. Em *O Evangelho*, a entidade narrativa comenta que "Golias só não foi para jogador de basquetebol por ter nascido antes do tempo" (Saramago, 1991b, p.225), José criara uma empresa familiar convertendo os filhos em carpinteiros, "foi o que depois veio a chamar-se trabalho infantil" (ibidem, p.134-5). Em *Caim*, relata o narrador que Adão conversou com um querubim "como um livro aberto, ele que nunca havia feito estudos" (idem, 2009a, p.30); o querubim Azael, guarda do Éden, reflete que, se o Jardim pegasse fogo, ele "ficaria sem emprego" (ibidem, p.31).

Ambos os romances manifestam "a oposição entre a entidade divina e o Homem e o consequente reconhecimento da capacidade que este tem para, segundo o livre arbítrio, governar o seu trânsito pela vida e disputar o poder de Deus" (Arnaut, 2011, p.32). Na tentativa de compreensão da identidade e destino humanos, as duas narrativas concluem que "A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele" (Saramago, 2009a, p.91).

Reflexões sobre questões identitárias estão presentes também em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O nome citado no título do romance pertence a uma das entidades literárias de Fernando Pessoa. O poeta português, que afirma "Multipliquei-me, para me sentir" (Pessoa, 1980, p.177), não se contentando apenas com a poesia ortônima (assinada por ele mesmo), desdobrou-se em outras personalidades poéticas e criou, assim, uma série de heterônimos, ou seja, poetas fictícios aos quais, além de atribuir versos, deu uma biografia com data e local de nascimento, tipo físico, formação, profissão, influências e características literárias. Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de

Campos formam o grupo dos principais e mais conhecidos heterônimos pessoanos.

De acordo com os escritos de Fernando Pessoa (1990, p.97-8), Ricardo Reis nasceu em 1887, no Porto. Fora educado em um colégio de jesuítas, tornara-se médico e escrevia poemas neoclássicos, inspirados na cultura greco-latina, apresentando um tom horaciano e estoico. Por ser monarquista, deixou sua pátria após a instauração da República e se autoexilou no Brasil. O que é curioso, porém, nesse rol de informações biográficas, é que Pessoa não relata a data e as circunstâncias da morte de Ricardo Reis. Apoiando-se nesse fato é que Saramago constrói seu romance, que se inicia com o momento em que Reis chega de navio a Portugal (após dezesseis anos distante), por conta de ter sido informado por carta de Álvaro de Campos (outro heterônimo que ganha vida) da morte de seu amigo Fernando Pessoa. Esse contexto de abertura revela que a narrativa confere vida e autonomia a uma entidade ficcional imaginada pelo poeta português – a ficção da ficção – e equipara o heterônimo a seu criador: ambos se tornam personagens autônomos.

Ao desfazer as malas no hotel, Reis percebe que trouxera entre seus pertences um livro da biblioteca do navio. Trata-se da obra *The God of the Labyrinth*, do irlandês Herbert Quain, cujo nome

> sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, [...] O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassínio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não e como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (Saramago, 2006c, p.19-20)

Outra vez, Saramago joga com a ficção da ficção, criando uma estrutura em abismo, que remete ao labirinto, que está no título e

no suposto enredo da obra que acompanha Reis, mencionada várias vezes. *The God of the Labyrinth*, como já foi comentado no capítulo anterior, é um romance inventado e resenhado em um dos contos de Jorge Luis Borges, *Exame da obra de Herbert Quain*, que consiste em uma análise da produção do escritor apócrifo Herbert Quain. Há, portanto, um romance dentro de um romance e um autor fictício nas mãos de outro autor fictício, feito protagonista de uma obra. Nessas condições, Adriano Schwartz (2004, p.152) destaca que "José Saramago faz deslizar para dentro de sua obra, concentrada, uma ideia em especial, a de ficção, mas também, 'simultaneamente', traz ecos de uma narrativa de ficção para dentro da sua ficção – não uma narrativa de ficção qualquer, contudo, uma narrativa de ficção extraída de um livro de narrativas chamado *Ficções*".

Na narrativa saramaguiana, o texto de Borges é invocado para explicitar a imagem do labirinto, que se manifesta na escrita peculiar do escritor português, na personalidade fragmentada de Fernando Pessoa, na configuração espacial da cidade de Lisboa, nos conflitos históricos e na busca da identidade de Ricardo Reis.

Segundo Berrini (1999, p.80), sendo a obra de Quain um romance policial, estabelece-se facilmente uma associação com as ideias de mistério, enigma e busca. A sonoridade do sobrenome do autor que remete ao pronome "quem" expressa simbolicamente uma pergunta que assola ao homem (quem sou eu?, quem é o outro?) e sintetiza "questionamentos básicos do ser humano, presentes no romance: interrogações acerca da identidade, da sobrevivência ou finitude do ser humano, a respeito do destino humano simplesmente terreno ou cumprido sob o amparo de um Espírito superior" (ibidem, p.80).

De fato, Saramago insere em *O ano da morte de Ricardo Reis* reflexões sobre mistérios da existência humana, a vida e a morte, o poder, a identidade, a vontade de compreender a organização do mundo, labirinto quiçá criado por um deus que se escondeu em algum meandro, que só existe como forma cômoda de explicar a origem de tudo ou que se diverte com o sofrimento das criaturas. Contudo, essas perplexidades e indagações ficam sem resposta, pois os homens as carregam consigo a sua morada final, o que fica sugerido

no romance quando Reis leva *The God of the Labyrinth* para o túmulo, sem ter concluído a leitura, sem conhecer a decifração e resolução do mistério contido no livro.

Resume Seixo (1999, p.89) que, na obra de Saramago,

> a figura do labirinto, o jogo com a pronúncia portuguesa do nome Quain (assimilável, em relação paronímica, a "quem", e em formulação interrogativa ou apropriativa, correlacionando-se com pessoas, e muito nitidamente com o conteúdo de "pessoa" do poeta ortônimo e com a questão da identidade e da heteronímia – e da problemática da relação entre autor, narrador e personagens na escrita de ficção), a referência à língua inglesa (quase uma língua materna, para o escritor do *Livro do desassossego*), assim como as implicações borgesianas e mesmo joycianas do conjunto, fazem deste motivo do "labirinto", ligado ao "enigma", um elemento relevante de uma leitura hermenêutica da obra, assim como um emblema ficcional da composição da personalidade de Reis por Pessoa e por Saramago, ao mesmo tempo que funciona como "*mise-en-abime*" do livro que lemos enquanto motivo essencial mais vasto do efeito de conhecimento.

O retorno de Reis a Portugal marca o encontro de uma Lisboa diferente daquela que o médico deixara com um indivíduo que também já não era o mesmo, pois a identidade vai se construindo ou se transformando dia a dia. Ricardo Reis oscila entre a sensação de pertencer ou não à sua pátria. "É como estrangeiro, pois, que desembarca. Como estrangeiro que age no táxi, no hotel, na casa que aluga. Sempre provisório, de passagem" (Carvalhal, 1999, p.124).

O período de abertura da narrativa, "Aqui o mar acaba e a terra principia" (Saramago, 2006c, p.7), parodia o verso de *Os Lusíadas* (1572), de Camões: "Aqui onde a terra se acaba e o mar começa". Quando o grande representante do Classicismo compôs sua epopeia, fazia referência ao pioneirismo português pelas vias marítimas, enfrentando "mares nunca dantes navegados", que permitiu a chegada às Índias e ao Brasil. No romance de Saramago, a situação se inverte, um português radicado no Brasil volta ao seu país pelo mar

para, sob o pretexto da morte de Pessoa, redescobrir sua terra. Ao invés da partida, investe-se na chegada.

Depois de visitar o túmulo do amigo recém-falecido, Ricardo Reis passa a receber visitas do fantasma de Fernando Pessoa, que lhe explica que os mortos têm nove meses para vagar – assim como os nove meses de gestação – antes do desaparecimento definitivo. Só Reis consegue ver e interagir com a alma de Pessoa, o qual, morto, perdeu a capacidade de ler. Nova inversão se empreende: não é a criatura que depende do criador; a existência do poeta português defunto está condicionada à visão de Reis. O diálogo entre essas duas figuras instaura o caráter fantástico da narrativa: um fantasma que conversa com um ser imaginado, que nunca existiu.

As conversas que se estabelecem entre eles tematizam o contexto histórico que os cerca, as relações amorosas de Ricardo Reis, a arte de fazer versos, as inquietações identitárias de cada um, perplexidades humanas e reflexões filosóficas:

> Sonhar é ausência, é estar do lado de lá, Mas a vida tem dois lados, Pessoa, pelo menos dois, ao outro só pelo sonho conseguimos chegar, Dizer isso a um morto, que lhe pode responder, com o saber feito da experiência, que o outro lado da vida é só a morte, Não sei o que é a morte, mas não creio que seja esse o outro lado da vida de que se fala, a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é, não existe, é, Ser e existir, então, não são idênticos, Não, Meu caro Reis, ser e existir só não são idênticos porque temos as duas palavras ao nosso dispor. (Saramago, 2006c, p.90-1)

Embora sejam dois poetas, suas histórias são transmitidas por meio da prosa, no interior da qual são incrustados versos em sua configuração original ou reformulados, congregando, assim, poesia e prosa, dois gêneros, em geral, contrastantes: "A poesia flui nas entrelinhas, mescla-se às frases de teor expositivo, dá-lhes uma configuração sugestiva. Se em Fernando Pessoa, o discurso assegura aos versos a legibilidade da prosa, aqui, os recursos poéticos dão à prosa uma natureza distinta e particular" (Carvalhal, 1999, p.119).

Reis aparece no romance com 48 anos, enquanto o poeta português teria falecido com 47 anos. A proximidade etária serve para sugerir que o médico ganha "foros de *alter ego* de Pessoa, guardadas as características da heteronímia. Como se fossem dois lados de uma moeda, eles contracenam ao longo do relato. Um dá voz ao outro [...]" (ibidem, p.116). Inclusive, ao final da narrativa, esse duplo complementar se funde, se converte em um, na medida em que Reis decide acompanhar Pessoa para a morada final.

O enredo é situado nos anos de 1935 e 1936 e se estende por cerca dos nove meses concedidos ao fantasma. Se, por um lado, o protagonista é uma entidade literária imaginada, por outro, a narrativa faz uma reconstrução histórica minuciosa da Lisboa desse período, por meio da peregrinação de Reis e Pessoa pela cidade, traçando um painel das ruas, casas, praças, estabelecimentos, tipos humanos, festas; mencionando acontecimentos anteriores à Segunda Guerra Mundial; exprimindo o clima de tensão provocado pelos regimes ultranacionalistas nazifascistas implantados em vários países europeus: a ditadura de Salazar, em Portugal e de Mussolini, na Itália, a Guerra Civil Espanhola, devido ao golpe de Estado do general Franco, o nazismo de Hitler, na Alemanha.

O romance também faz referência a atividades socialistas e comunistas de oposição a governos totalitários, tais como a Frente Popular Francesa, a Intentona Comunista, reuniões e planos de esquerdistas. Além desse contraponto político-ideológico, também se nota um antagonismo de fontes oficiais e extraoficiais: o que é relatado nos jornais lidos por Reis e o que o médico vivencia na cidade e ouve de Lídia, cujo irmão, o marinheiro Daniel, participa de rebeliões contrárias ao Estado.

A área urbana ganha uma descrição que contribui para formação de um ambiente soturno e opressivo: um espaço lúgubre e frio, uma chuva torrencial, predomínio de cenas noturnas, ruas vazias, vigilância policial que causa temor e desconfiança. A leitura de uma notícia no jornal sobre uma cadela que devora os próprios filhotes faz lembrar Ugolino de Dante, em *A divina comédia* (1472), e transforma-se em uma imagem para questionar se o regime

totalitário não constituiria uma forma de a pátria-mãe devorar seus próprios filhos.

Verifica-se que Saramago trabalha com a dualidade entre a História (o factual) e a ficção, porém fundindo esses dois elementos, conforme assinala Berrini (1999, p.67-8): "Não se trata de duas narrativas paralelas, porém de um relato que, para nos atrair e convencer, envolve as personagens fictícias com fatos e pessoas reais, vivendo umas e outras no mesmo universo, sofrendo as consequências das ditaduras, das ideologias extremistas vigentes e assim por diante".

Para muitos críticos, essa relação entre a história e a ficção faz com que alguns romances do autor português – aqueles que estão articulados a personagens e/ou eventos históricos – alinhem-se ao que Linda Hutcheon (1991), no estudo de uma estética pós-moderna, chamou de *metaficção historiográfica*. São obras que promovem uma interlocução entre literatura e história, refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, acentuando o ato de escrever; contestam parodicamente a veracidade de referentes históricos, submetendo-os à distorção e à ficcionalização e permitem que os fatos possam ser contados não por meio do ponto de vista de quem exerce o poder (e sob o qual se assenta a história tida como oficial), porém dando voz às minorias, aos subalternos, aos subjugados. Sob a ótica da Nova História (Le Goff, 1990), os registros históricos passam a ser reconhecidos como discursos, dotados de ideologia, uma vez que não é possível "conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos" (Hutcheon, 1991, p.34).

De acordo com Gerson Roani (2002), seguem a premissa da metaficção historiográfica, por exemplo, os romances *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *A jangada de pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, pois estabelecem uma interlocução entre a literatura e a história nas malhas da ficção, por meio de uma perspectiva crítica, questionadora e reformuladora do passado.

Calbucci (1999, p.41) destaca que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a união de ficção com dados verídicos acontece de maneira natural e harmônica, pois, "em vez de Saramago preocupar-se em

traçar um amplo perfil político europeu da década de 30, ele prefere mostrar como a História age sobre os indivíduos e, através das reações destes, ele demonstra o poder daquela". O autor português "insiste, através de uma proposta concreta de relação entre a escrita e o social, num modelo muito particular de leitura da História, [...] no qual a noção de historicidade coincide em grande parte com a própria noção de sociedade (em termos de uma reflexividade ideológica da escrita [...])" (Seixo, 1999, p.87).

Torna-se digna de nota a escolha do heterônimo pessoano Ricardo Reis para protagonizar uma obra com uma perspectiva de denúncia – sem ser panfletária ou utilitarista – de um tempo sombrio para Portugal e para o continente a que pertence. De acordo com Calbucci (1999, p.41), Fernando Pessoa não demonstrava diretamente em sua produção uma preocupação com o contexto sócio-histórico de seu país; Reis era a expressão dessa indiferença, por ser "um moderno que escreve odes clássicas, que vive fora da sociedade do seu tempo, obcecado pela fuga do tempo e pela busca dos prazeres moderados, pelo amor plácido das ninfas e pelo discurso raciocinante e inteligente do mundo e da sensação" (Seixo, 1999, p.92). Sobre esse aspecto, Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.39-40) discorre que Saramago tenta resolver essa alienação dupla, do criador e de sua criatura, contrastando o desocupado Ricardo Reis, *espectador do mundo* – como consta em um de seus versos que serve de epígrafe à narrativa –, com um país ou um continente em convulsão, transformando o romance em "um libelo contra a indiferença, e uma valoração do comprometimento do homem" (ibidem, p.40).

O romance dialoga não apenas com Fernando Pessoa e Ricardo Reis, mas também com o autor de *Os Lusíadas*. Além da abertura do texto, já comentada, o médico várias vezes passa pelo Largo de Camões, para o qual convergem várias ruas e que serve, segundo Berrini (1999, p.69), para orientação geográfica – pois Reis se vale do monumento para localizar-se em suas deambulações pela cidade – e literária, estabelecendo um intertexto com o passado.

Outro espaço que remete a Camões no romance é a Estátua de Adamastor, o gigante de sua epopeia famosa, figura ambígua,

amedrontadora, símbolo dos perigos do mar, mas também vulnerável e digna de piedade por conta do amor não correspondido por Tétis. Do mesmo modo que Reis, Camões, em seu tempo, inspirou-se na cultura greco-romana. Ele é lembrado por Saramago, principalmente pelos versos de *Os Lusíadas*, para evocar um passado glorioso de Portugal que se opõe ao ano de 1936 com a ditadura salazarista, bem como para expressar as contradições amorosas, a mutabilidade, o desconcerto do mundo, temas tão caros à poesia lírica camoniana.

Cabe lembrar que Fernando Pessoa (2007) escreveu a obra *Mensagem* (1934), que guarda semelhanças com *Os Lusíadas,* de Camões, pois ambas tematizam a história do povo português. No entanto, essa aproximação entre os dois autores em *O ano da morte* parece funcionar como uma tentativa de conciliação, já que Pessoa, ao retratar em *Mensagem* os grandes heróis lusitanos, ignorou o talento de Camões e sua importância para a pátria. Esse fato é ironizado na narrativa:

> Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, [...] a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância [...]. (Saramago, 2006c, p.360)

Embora focado nos acontecimentos de 1936, por meio da intertextualidade o romance faz alusão, implícita ou explicitamente, ao nome de grandes pilares que compõem a história e a identidade da literatura portuguesa, tais como Luís Vaz de Camões, Padre Antônio Vieira, Eça de Queirós e Fernando Pessoa (com versos de sua poesia ortônima e heterônima, de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares), e poder-se-ia acrescentar a esse rol o nome do próprio Saramago, português aclamado. Além

de representantes nacionais, o texto contém referências a autores da literatura mundial, como Dante, Cervantes e Virgílio.

Nas odes de Ricardo Reis, entre as musas citadas encontra-se o nome de Lídia, destituída de características sublimes e convertida no romance de Saramago em uma criada de um hotel, que frequenta assiduamente o quarto e a cama de Reis. Lídia divide espaço no romance com outra figura feminina por quem o médico se apaixona – Marcenda, a jovem que viaja periodicamente de Coimbra para Lisboa a fim de tratar uma paralisia na mão esquerda. Essa condição da garota associa-se ao seu nome, já que, segundo Calbucci (1999, p.44-5), Marcenda deriva do verbo latino *marcere*, que quer dizer, estar murcho. A denominação tem origem nos versos de Reis "E colho a rosa porque a sorte manda/ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo". Nesse caso, o termo *marcenda* é um predicativo do objeto, que significa a rosa que está murchando, mas Saramago lê e o transforma em um vocativo.

Lídia e Marcenda, as duas mulheres com quem se envolve Reis, opõem-se no romance. A primeira é pobre, sem estudos, expressa a sensualidade, a satisfação sexual, física, carnal, sendo considerada apenas como uma amante. Já Marcenda tem uma condição social melhor, é meiga, recatada, culta, fica sob a proteção do pai, é símbolo do amor puro e espiritual; por ela o médico demonstra profundo respeito. Assim, "Ricardo Reis hesita entre duas mulheres que representam, uma, o amor desprovido de artifício, a outra, o amor integrado na convenção" (Seixo, 1999, p.92), mas acaba sozinho ao final.

A hesitação amorosa de Ricardo Reis é apenas uma das faces de algo maior: a busca de sua identidade. Na concepção de Schwartz, o conflito identitário ou a construção da identidade de Reis se liga intimamente ao seu contato com o outro, em especial, com essas duas mulheres e com Fernando Pessoa. A convivência com Lídia, "crente no presente e despreocupada com a possibilidade da morte" (Schwartz, 2004, p.74), convida-o à vida, à ação, à realidade, à negação de sua imobilidade. Marcenda se alinha com a postura impassível e contempladora de Reis, que se contenta em assistir ao espetáculo do mundo. A jovem da mão paralisada representa "um

ser que contempla estático o mundo ao redor: sua potência em não agir seduz Ricardo Reis. [...] Convicta da inevitabilidade do destino, ela crê que "a vida é um desacerto de sortes'" (ibidem, p.76). É Marcenda que serve de musa, rouba o poeta da realidade circundante e o imerge na construção de poemas.

Schwartz aponta ainda que Fernando Pessoa influencia também a perturbação identitária do protagonista, na medida em que sua morte rompe figurativamente as amarras que subordinavam o médico ao heterônimo originalmente concebido pelo Pessoa histórico, o que provoca sensações de abandono, vazio, orfandade e sentido perdido, amenizadas pelas conversas com o fantasma, o qual faz Reis enfrentar "o paradoxo de não ser a pessoa que conhece a fundo e melhor do que ninguém a si mesmo. Autor do autor, a personagem Fernando Pessoa sempre sabe mais" (ibidem, p.82).

Assim, segundo Schwartz, Reis é lançado em um conflito, no qual Lídia representa o polo que expressa um movimento de fuga da imobilidade, da condição de espectador do mundo, enquanto Marcenda e Pessoa estimulam a inércia e o retorno ao Reis tal qual concebido pelo autor dos heterônimos.

Na opinião do crítico, a identidade de Reis é atingida ainda por um embate de gêneros literários e posturas. O heterônimo de Pessoa originalmente era um sujeito lírico, uma figura poética e contemplativa. Nas páginas de Saramago, o médico-poeta precisa se adaptar a um novo terreno, a prosa de ficção, e a entrar "em confronto com uma realidade atroz na qual a alienação não é permitida, torna-se símbolo de desumanidade" (ibidem, p.51).

Para Schwartz, é a esse conflito que se relaciona a alusão a *The God of the Labyrinth*, do conto de Borges. O estudioso chama a atenção para o fato de que, embora a obra de Quain seja referenciada várias vezes ao longo do romance, Reis nunca se lembra do que leu, está sempre retomando a leitura e não desiste do romance, levando-o, inclusive, consigo quando vai embora com Fernando Pessoa, sob o pretexto, com tal gesto, de estar livrando a humanidade de um enigma. O crítico lembra também que o conto de Borges menciona que o crime descrito no romance policial de Quain estava associado

a um jogo de xadrez, que todos julgaram aparentemente despropositado e que o narrador revela nas últimas linhas que não fora nada casual, sugerindo uma releitura e uma solução diferente daquela que apresentou o detetive do caso.

Tentando interpretar essas constatações, Schwartz argumenta que Ricardo Reis é lançado em um jogo de raciocínio e se torna peça de uma quase situação policial. Ocorre o deslocamento do heterônimo, um sujeito lírico concebido por Fernando Pessoa, para personagem de uma prosa de Saramago. Nesses dois gêneros, verso e prosa, o tempo se apresenta de formas diferentes: é mais universal naquele, enquanto nesta última é substância. A essência poética de Reis provoca dificuldades de orientar-se, de penetrar e de adaptar-se a um espaço do qual o tempo é um dos elementos constitutivos.

Instaura-se, então, uma situação policial, na qual

> a "vítima" é Ricardo Reis, o "suspeito", o narrador e o "crime", a tentativa de *assassinato*, a obsessão com que este jogador mais poderoso busca anular a existência temporal de seu protagonista. Dito de modo diverso: ele é acusado de tentar convencer o leitor de que aquela voz poética é uma impossibilidade em outro contexto que não o seu de origem. Para tanto, cria uma ficção. (ibidem, p.154)

O romance de Quain, nessa perspectiva, parece simbolizar o enigma do tempo. Se o narrador pensa ter vencido o jogo, uma vez que Reis decide ir embora desse mundo e ficar junto de Pessoa (voltar a ser o sujeito poético original), ele se engana, pois Reis sai transfigurado desse experimento e leva consigo o livro, ou seja, as experiências vividas ao longo desse tempo, que o transformaram em um "Ricardo Reis que resiste na realidade da ficção (recriou seu precursor e se refez) e, ao final da narrativa, aceita o tempo, aceita o mundo e por eles é aceito" (ibidem, p.174).

Assim, o médico-poeta inclui-se no grupo dos personagens de Saramago "com 'identidades conturbadas', que precisam de contato e de confronto para adquirir um estado de equilíbrio existencial" (ibidem, p.164). As experiências e o contato com outros indivíduos

desassossegam, inquietam e perturbam Reis, obrigando-o a repensar, problematizar e reconstruir sua identidade. Por essa razão é que a obra é permeada por pensamentos ou comentários, sejam eles do narrador, sejam dos personagens, sobre a condição humana, o tempo, o destino, mesmo sabendo que "certas perguntas são feitas apenas para tornar mais explícita a ausência de resposta" (Saramago, 2006c, p.50). Entre as reflexões encontram-se algumas que conjecturam a existência de vários "eus" em um mesmo indivíduo:

> Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (ibidem, p.20-1)

A passagem do tempo contribui para a construção de uma identidade que não é fixa, mas mutável, pois os sujeitos vão se transformando a cada dia, a cada situação, gerando a impressão de existência de um *eu* e um *outro*: "Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro" (ibidem, p.30); "quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais" (ibidem, p.48).

O romance exprime também que alguns conceitos que fazem parte da condição humana, aparentemente contraditórios, são na verdade complementares, faces de uma mesma moeda: "o tempo e o espaço, tudo é um" (ibidem, p.72); "morte e vida é tudo um"

(ibidem, p.284). Por vezes, há uma perspectiva panteísta, como ocorre na afirmação "Adão é todo homem" (ibidem, p.241), a qual enfatiza reações e sentimentos muitos similares entre as pessoas, irmanadas pela condição humana.

A identidade, as relações do homem com o outro e consigo mesmo são explicitamente associadas ao labirinto, imagem que traduz a ideia de que chegar ao centro de si ou de alguém exige percorrer muitos caminhos, fazer escolhas, errar a rota, perder-se e voltar ao mesmo ponto do início, enfrentar ou fugir de minotauros, isto é, de traumas, medos, inseguranças, obstáculos etc. Comenta o narrador que "o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo" (ibidem, p.93), que "a sensibilidade das pessoas tem recônditos tão profundos que, se por eles nos aventurarmos com ânimo de tudo examinar, há grande perigo de não sairmos de lá tão cedo" (ibidem, p.118), já que "nunca há a certeza de como vai reagir a sensibilidade dos outros, e como teríamos tal certeza, se a nossa própria sensibilidade se comporta de maneira tantas vezes imprevisível para nós que julgávamos conhecê-la" (ibidem, p.65).

Essas reflexões parecem guiar-se para a conclusão de que a resposta para as indagações identitárias, para a compreensão da condição humana e para a relação de um eu com um outro, é que não há resposta. Lê-se na narrativa que não há explicação para a vida: "É como viver, nascemos, vemos os outros a viverem, pomo-nos a viver também, a imitá-los, sem sabermos porquê nem para quê" (ibidem, p.183). Exprime-se também que a "vida, qualquer vida, cria os seus próprios laços, diferentes de uma para outra, estabelece uma inércia que lhe é intrínseca, incompreensível para quem de fora criticamente observe segundo leis suas, por sua vez inacessíveis ao entendimento do observado, enfim, contentemo-nos com o pouco que formos capazes de compreender da vida [...] (ibidem, p.203).

O livro ainda apresenta que definir uma identidade de qualquer coisa ou indivíduo é um processo complexo, pois pode haver um descompasso entre a aparência e a essência. Sobre esse aspecto, há uma passagem em que se discute que as palmeiras parecem árvores, mas não são, pois não tem crescimento lateral do tronco, não

possuem galhos. Em outro momento, enquanto Reis observa seu entorno, lê-se, por meio do discurso indireto livre: "Não parece real esta paisagem" (ibidem, p.395).

Não se deve confiar nas palavras nem naquilo que é estabelecido como verdade, pois ambos possuem uma identidade cambiante, como apontam reflexões contidas nos trechos a seguir: "podia ser verdade, podia ser mentira, é essa a insuficiência das palavras, ou, pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade" (ibidem, p.334); "a mais falsa das mentiras é justamente aquela que se serve da verdade para satisfação e justificação dos seus vícios" (ibidem, p.347) e "as verdades são muitas e estão umas contra as outras" (ibidem, p.400).

Não pode passar despercebido em *O ano da morte de Ricardo Reis* a presença de um objeto que remete à identidade: o espelho. Na sala do hotel, Reis vê em um deles sua imagem refletida e contempla "um dos inúmeros que é" (ibidem, p.24). Em outra ocasião, não se reconhece. Para Fernando Pessoa, o médico é "fingimento de si mesmo" (ibidem, p.116). O espelho, conforme Berrini (1999, p.76-7) altera, duplica a realidade, cria uma imagem virtual, inverte o lado, limita e funde dimensões (largura, altura, comprimento), escamoteia a profundidade. Estendem essa reflexão as palavras de Clément Rosset (2008, p.90): "o espelho é enganador e constitui uma 'falsa evidência', quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me".

O interlocutor de Reis por vezes também se olha no espelho, mas não se vê, dada a sua condição de vulto, de sombra, de fantasma. Contudo, Reis e Pessoa parecem reflexo um do outro ou, ao mesmo tempo, figuras complementares ou ainda fundem-se dando origem a um terceiro:

> Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma

> de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, Crescei e multiplicai-vos, diz o preceito, Não é nesse sentido, meu caro, esse é o sentido curto, biológico, aliás com muitas excepções, de mim, por exemplo, não ficaram filhos, De mim também não vão ficar, creio, E no entanto somos múltiplos. (Saramago, 2006c, p.89-90)

O espelho produz uma representação da realidade, no entanto, de acordo com as ideias contidas no romance, "A vida não é representável" (ibidem, p.122), pois torna-se impossível à arte captar, exprimir e espelhar a vida, o mundo e todas as nuances identitárias do homem. "Mesmo se conjugados, os esforços da razão e as invenções da fantasia são insuficientes para espelhar e decifrar os mistérios da condição humana" (Berrini, 1999, p.79).

Como se nota, em *O ano da morte de Ricardo Reis* estão presentes reflexões identitárias em vários níveis: na definição da literatura como um labirinto intertextual, na busca do indivíduo pelo conhecimento de si mesmo, na relação do homem com a pátria e com seu momento histórico, na maneira como o espaço contribui para a formação identitária do ser, nas inquietações que assolam a existência humana. Todos esses elementos congregam-se na narrativa e influenciam os personagens, fazendo-os percorrer um labirinto existencial e mesmo espacial, a própria cidade de Lisboa e seus caminhos sinuosos, que fazem Reis parecer avançar, mas voltar sempre ao ponto inicial.

A discussão sobre a identidade também se manifesta em *O homem duplicado*, romance em que o problema da identidade se evidencia desde o título, uma vez que Saramago explora o *topos* do duplo, revisitado com frequência na trajetória da literatura ocidental. A narrativa gira em torno de Tertuliano Máximo Afonso, 38 anos, um professor de História que não suporta a rotina de sua profissão, divorciado, sem filhos, solitário, deprimido e que, um dia, por recomendação de um colega de trabalho – o professor de Matemática – aluga um filme banal para tentar distrair-se.

Ocorre que, num dado momento do longa-metragem, Tertuliano se depara com a imagem de um ator coadjuvante, atuando como um recepcionista de hotel, idêntico a si: um "outro eu que olhava dentro do aparelho de TV" (Saramago, 2016b, p.24). A partir de então, o que o leitor acompanha é a busca obstinada do professor por descobrir a identidade do figurante e os desdobramentos do encontro cara a cara dos seres duplicados. Dessa forma, a narrativa expõe a noção de duplo como "a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos. Esse encontro provoca mal-estar, angústia" (Mello, 2007a, p.229).

Observa-se que o romance se reveste de um tom fantástico, gênero com o qual, segundo Mello (ibidem, p.230), o tema do duplo guarda uma profunda afinidade. O próprio Tertuliano espanta-se por nunca ter acontecido de "existirem duas pessoas iguais no mesmo lugar e no mesmo tempo" (Saramago, 2016b, p.33) sem nenhum grau de parentesco, mas acredita em sua percepção quando o colega que indicara o filme confirma a semelhança. Adotando uma postura detetivesca ao comparar cuidadosamente os filmes de que seu sósia participara com os nomes do elenco (já que os artistas secundários não tinham seus papéis especificados nos créditos), Tertuliano conclui que o ator era Daniel Santa Clara, pseudônimo de Antonio Claro, como descobriu em seguida por meio de uma carta enviada à produtora das peças cinematográficas no nome de sua amada, Maria da Paz.

A existência de um outro igual a si provoca no professor uma desordem íntima, a sensação de perda de sua identidade, de despersonalização, de não ser mais um sujeito singular. Embora o senso comum – outro eu psíquico, símbolo da consciência que chama à razão e à lógica, com o qual o docente dialoga quando está sozinho – alerte que era perigoso aproximar-se do ator, com quem a qualquer momento poderia ser confundido, Tertuliano se comunica por telefone com Antonio Claro e conta-lhe a assombrosa semelhança absoluta entre eles.

Um encontro é marcado para verificar a igualdade. Frente a frente, os dois se despem e comparam seus corpos, sinais e cicatrizes,

confirmando que "tudo se repetia como se tivesse saído de um molde" (ibidem, p.215); Antonio Claro chega a afirmar a Tertuliano: Confesso-lhe que não estava preparado para o que tenho diante de mim, o meu próprio retrato" (ibidem, p.214). A perplexidade de descobrirem-se sósias um do outro desperta "a inquietante questão de se saber quem é o duplicado de quem" (ibidem, p.174), de descobrir quem era o original e quem seria a cópia. O documento de identidade sinaliza que ambos nasceram no mesmo dia, mês e ano, no entanto Antonio Claro viera à luz trinta e um minutos antes de Tertuliano, de modo que este último era o homem que fora duplicado.

Ao contrário de uma possível aproximação entre os dois, surge um espírito de rivalidade, que os faz combinar se manterem afastados e evitar que o caso se tornasse público. Entretanto, a descoberta gera uma espécie de ciúme e embate, o pensamento de que "um de nós é um erro" (ibidem, p.29), um a mais, uma sobra – e um anseio velado de ambas as partes por excluir o seu outro, de vingar-se pela duplicação e pela perturbação causada em suas vidas. A vingança se dá por meio da troca de identidade, usufruindo-se da condição de semelhança absoluta.

Antonio Claro, fazendo-se passar por Tertuliano, vai encontrar-se com a noiva deste último em uma casa de campo, enquanto o professor, como forma de revidar, passa a noite com Helena, a esposa do ator, fingindo ser Antonio. Maria da Paz, a noiva de Tertuliano, a partir do sinal da aliança – única característica que diferenciava fisicamente os dois homens –, dá-se conta da duplicação. Ao retornarem, todavia, o casal sofre um acidente de carro. A morte do ator faz Tertuliano contar a Helena tudo o que se passara, a qual propõe que o professor ocupe o lugar do marido, ocorrendo, assim, uma usurpação da identidade: assume o nome, os documentos, a casa e a esposa de Claro.

Enquanto as vítimas eram veladas, Tertuliano, dizendo ser Antonio Claro, recebe na casa do ator um telefonema de alguém que afirma ter uma absoluta semelhança com o artista: surge outro duplicado. Numa repetição cíclica, a narrativa termina quando o professor marca um encontro em um parque, com um suposto sósia,

saindo armado (com a pistola que Claro usara desarmada quando se viram pela primeira vez) e deixando um bilhete a Helena, garantindo que voltaria.

Diferente de outras narrativas ou mitos (como o de Narciso) que investem no *topos* do duplo e apresentam um único ser com dupla personalidade, irmãos gêmeos ou indivíduos duplicados por uma alma, sombra, fantasma, retrato ou imagem, formados por si próprios, o romance de Saramago explora o duplo traçando uma relação extrínseca entre dois homens que possuem existências autônomas e que, apesar da total identificação, não funcionam como extensão um do outro. Na classificação de duplos estabelecida por Otto Rank (2013, p.25), a situação descrita na narrativa encaixa-se no grupo daquelas em que "personagens propriamente duplas cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física".

Não se trata de uma associação entre dois seres em busca de uma unidade perdida, mas sim de um duplo antagônico, de uma identidade e singularidade destruída a partir da descoberta de um outro igual a si, da rejeição do semelhante, de uma luta para evitar a despersonalização. O inferno é o outro, o mal "é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade" (França, 2009, p.7).

Os personagens duplicados vão ao encontro das ideias de Carl Francis Keppler (1972) de que a ocorrência de um duplo representa um paradoxo, pois os envolvidos são simultaneamente idênticos e diferentes – até mesmo opostos – e provocam entre si relações de atração e repulsão. Nesse sentido, se a aparência física é idêntica, o comportamento e o modo de vida de cada um revelam o antagonismo: Tertuliano é solitário, tímido, apresenta dificuldades de relacionamento, acha seu trabalho uma fadiga, é extremamente indeciso e vacilante em suas ações. Já Antonio Claro tem um casamento bem-sucedido, é mais afeito a relações públicas e mostra-se mais seguro e decidido. As ações de Tertuliano

> se pautam predominantemente por uma moralidade comum e aceitável. Mesmo quando ameaçado pelo seu sósia, Tertuliano assume, ainda que titubeante, a posição da moralidade comum. Já Antonio Claro/Daniel Santa-Clara é, como sósia e antagonista, quem atua a partir de uma moral duvidosa. Vemos aqui desenhado o tradicional dualismo moral: o bem e o mal personificados pelo protagonista e pelo antagonista. (Versiani, 2009, p.232)

Simbolicamente, pode-se dizer que os protagonistas configuram uma oposição entre a História (disciplina de Tertuliano) e a ficção, representada pelos filmes. Tradicionalmente, os indivíduos são "tentados a pensar na *História*, como a narrativa que se propõe recuperar a velada *verdade* do passado, enquanto a *Ficção*, como a própria palavra na sua raiz etimológica atesta, seria o espaço da *mentira*, da invenção (Berrini, 1999, p.63).

A narrativa, por meio da opinião do professor e do narrador, faz uma crítica à História como uma verdade absoluta, destaca que "todas as grandes verdades são absolutamente triviais" (Saramago, 2016b, p.81), pois não passam de um discurso organizado pelo ponto de vista de alguém. Recorde-se que, num dado momento, Tertuliano pensa em um projeto para estudar História do presente para o passado, contrariando o método mais comum de ensino e mostrando que há diferentes caminhos possíveis. A alteração da ordem pode criar uma nova visão, uma interpretação distinta. Além disso, chama-se a atenção para o caráter seletivo da História, que pode levá-la a ocultar determinados acontecimentos: "que a história não registe um facto não significa que não tenha ocorrido (ibidem, p.33).

É importante notar que o tema da duplicação se duplica na narrativa de diferentes formas. Além da total identificação entre os protagonistas, verifica-se que o ator tem dupla identidade, marcada pelo seu nome de registro, Antônio Claro e por seu pseudônimo artístico, Daniel Santa Clara. A profissão de ator faz multiplicar sua personalidade, pois deixa de ser Antônio Claro, empresta seu corpo e voz para dar vida aos personagens que interpreta nos filmes, os quais desempenham diversos papéis sociais, sugerindo uma

identidade que se modifica de acordo com o contexto – Claro é um ator, mas também é o marido de Helena. Tertuliano, por sua vez, é o professor de História, é o noivo de Maria da Paz, é o colega do docente de Matemática. Cada indivíduo parece ter uma máscara para cada situação e isso impede a definição de uma identidade única, absoluta, perpétua.

A aparição de Antonio Claro nas produções cinematográficas ou a fotografia autografada solicitada à produtora o transformam em uma imagem do homem empírico, de carne e osso. O simulacro também se manifesta em todas as vezes em que Tertuliano se olha no espelho ou em retratos em que se vê duplicado: quando compara a aparência do ator com uma foto sua da época em que o filme fora gravado ou quando se disfarça com uma barba postiça e decide tirar um retrato para registrar sua nova identidade, guardando apenas a imagem ampliada e destruindo as fotos médias, para não se sentir multiplicado.

O professor também sofre uma duplicação interior, por meio da conversa com sua consciência, que ganha *status* de personagem, batizado como senso comum, que consiste em uma "personificação da voz da sabedoria que Tertuliano traz dentro de si e com o qual constantemente dialogará, desdobrado em um outro que é o outro da cultura do bom senso, o cadinho de saber comum a todos nós" (Versiani, 2009, p.229). O senso comum, na maioria das vezes, contraria suas decisões e o aconselha a fazer o oposto daquilo que pretende. As discussões com essa voz da consciência fazem com que os comentários digressivos do narrador, que interrompem a narração dos fatos e levam o texto a dobrar-se sobre si mesmo, estendam-se para esse diálogo interno, que também discorre e analisa os acontecimentos.

O nome do professor de História contribui para a expressão do conflito interno. De acordo com Mansur Guérios (1981, p.236), Tertuliano é um nome de origem latina, diminutivo de *Tertullius/Tertullus* que, por sua vez, é diminutivo de *Tertius*, que significa o terceiro, remetendo a uma multiplicação de personalidade. O nome também evoca um jurista romano convertido ao cristianismo, que une a razão e a fé. Tertúlia é também a maneira de chamar uma

reunião de pessoas para debater assuntos diversos, em especial, literários, o que contrasta com a solidão e as escassas relações sociais que fazem parte do cotidiano de Tertuliano. Os sobrenomes Máximo Afonso dão um tom grandiloquente de realeza, de notoriedade ao personagem, contrariando o marasmo, a vida medíocre do professor.

O tema do duplo e da identidade se manifesta também por meio do hibridismo de gêneros literários presente na narrativa. A busca por compreender a si e sua condição faz de Tertuliano uma espécie de detetive, flertando com os romances policiais. Contudo, nesse caso, não há crime, há um processo investigativo para desvendar o mistério da duplicação, descobrir o paradeiro de um sósia, decifrar a ordem desse caos – como consta na epígrafe. As mortes, elemento comum nesse gênero, acontecem, já próximo do desfecho, por acidente e descuido do casal que discutia enquanto trafegava e, por isso, perdeu a direção. Tertuliano chega ao paradeiro de Antonio Claro, descobre que é a cópia de outro, mas não há explicações da origem da duplicação, não há soluções ou culpados, o saldo são as reflexões provocadoras.

Segundo os estudos de Lílian Lopondo (2011, p.122), outro gênero com o qual o livro dialoga é o teatral, que se manifesta, por exemplo, nos seguintes trechos: "o primeiro ato acabou, é hora de retirar os adereços de cena" (Saramago, 2016b, p.132); "o pano, chegando a hora inexoravelmente abriria para o segundo acto" (ibidem, p.133). Para a estudiosa, Saramago também lança mão dos recursos da tragédia clássica, ora lembrando a forma tradicional, ora subvertendo os elementos, fazendo existir na obra tradição e ruptura. Além disso, a dramaturgia, que se associa ao cinema e à profissão de ator, faz recordar o jogo de máscaras, a multiplicação de papéis, *personas* e identidades.

Sublinhe-se ainda que o texto é povoado de intertextos: o duplo remete ao mito de Anfitrião e insere-se numa tradição de releituras desse *topos*; a Guerra de Troia (descrita na *Ilíada*, de Homero) é rememorada nos personagens Helena, esposa de Antonio, e Carolina Máximo, mãe de Tertuliano, comparada a Cassandra, a profetiza que previu o desfecho da guerra; o Código de Hamurabi (olho por

olho, dente por dente) é a lei que rege a vingança; *Hamlet*, de Shakespeare, é citado para destacar o antagonismo entre o homem e seu duplo, atormentados por essa condição. Trazer essas referências à cena enunciativa é uma forma de cópia, de duplicação do texto original.

Passando a um nível mais amplo, o processo de duplicação pode ser interpretado como uma crítica à sociedade globalizada, que rompe as fronteiras, aproxima nações e culturas, mas tende à padronização e à homogeneização de indivíduos, à dissolução de singularidades, principalmente a partir de hábitos e costumes de países civilizados. A cultura de massa é simbolizada nos filmes de que participa Daniel Santa-Clara, que se contrapõe a uma postura reflexiva e crítica, marcada pelo estudo da História.

A narrativa exibe ainda que muitas vezes as pessoas são incapazes de notar aquilo que as individualiza, voltando o olhar apenas para o que tem em comum com os demais. Dessa maneira, "a figuração alegórica do duplo evidencia o quanto o ódio ao outro é fruto sobretudo da semelhança, da contingência melancólica de sermos todos humanos e mortais" (Ferreira, 2007, p.6). Tertuliano e Antonio Claro focalizaram apenas a aparência física, sem se dar conta de suas singularidades psicológicas, sem reconhecer que, ainda que o duplo seja uma espécie de *mimesis*, uma cópia, "não possui o mesmo estatuto. Afinal, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o 'eu' original, possui uma essência própria e se assume necessariamente como 'outro'" (França, 2009, p.8).

Foi necessária a presença de um outro, no caso, Maria da Paz, para ressaltar diferenças (caráter, qualidades, defeitos, comportamento, modo de vida) que os individualizam, representadas na marca da aliança que apenas um deles possuía, que destaca uma assimetria. Dessa forma, exprime-se que os homens deixam de "perceber que a manutenção do ser depende do outro que o acolha em seu repertório, que lhe reconheça a existência" (Ferreira, 2007, p.6). Assim, conhecer a si mesmo depende de um embate com o outro.

Por outro ângulo, também se pode observar que, conforme Lopondo (2011, p.144), o confronto entre Tertuliano e Antonio funciona para o primeiro como uma maneira de rebelar-se contra a

condição de seres coadjuvantes que ambos exercem na vida. O professor torna-se "sujeito de sua própria história", abandona o posto de figurante para ocupar o papel principal, convertendo-se em protagonista. O encontro com o homem de quem é cópia provoca, portanto, uma transformação em Tertuliano, "tendo entrado no casulo como lagarta, dele sairia como borboleta" (Saramago, 2016b, p.142).

Esse percurso movido pela indagação "quem sou eu?" parece ser o centro de um labirinto tanto físico quanto interior que Tertuliano percorre. Na procura pelo sósia, o professor se dá conta da "gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto" (ibidem, p.71). Tertuliano manifesta uma "incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas" (ibidem, p.203-4). O labirinto invade ainda o plano onírico:

> Que mau sonho foi esse, conta-me, este homem confuso, enredador de labirintos e perdido neles, e agora, aqui, deitado ao lado de uma mulher que, excepto no conhecer dos sexos, em tudo lhe é desconhecida, falou de um caminho que deixara de ter princípio, como se os próprios passos que foram dados tivessem vindo a devorar-lhe as substâncias, quaisquer que sejam, que dão ou emprestam duração ao tempo e dimensões ao espaço, e o muro, que, ao cortar um, igualmente cortava o outro, e o lugar onde os pés assentam, essas duas pequenas ilhas, esse minúsculo arquipélago humano, um aqui, outro além, e o letreiro em que estava escrito Abismo. (ibidem, p.290)

Além do enredo provocado pela investigação da duplicação, a imagem do labirinto é escolhida como metáfora da cidade, das relações humanas e do mundo dos sonhos.

Como se verifica por meio dessas considerações, o romance contém diferentes reflexões sobre a identidade, desencadeadas a partir do tema do duplo, o qual Saramago atualiza, e congrega algumas variantes: "[...] o duplo enquanto sósia (palavra que deve sua origem ao nome do escravo de Anfitrião, na tragicomédia homônima de

Plauto), o duplo enquanto desdobramento de um mesmo indivíduo em dois indivíduos por vezes com características morais antagônicas, o duplo enquanto desdobramento interno de uma personalidade" (Versiani, 2009, p.231).

Assim como em *O homem duplicado*, o romance *Todos os nomes*, como já se viu no primeiro capítulo, também envolve a busca pela identidade. Contudo, enquanto na história de Tertuliano o encontro com o outro é marcado por forças antagônicas, a busca do Sr. José pela mulher desconhecida constitui uma maneira de penetrar em si mesmo, de redefinir seus limites, descobrir novas potencialidades, romper com a monotonia de seu cotidiano e tentar encontrar algum sentido para a sua existência, para as vidas alheias, para a condição humana.

Se em *O imortal*, conto de Borges, ficou tematizada a vontade humana de vencer a morte, mostrando-se, contudo, que a existência infinita pode roubar o sentido de tudo, discussão semelhante faz Saramago em *As intermitências da morte*. O romance relata o momento em que, em uma cidade não nomeada, as pessoas deixam de morrer, devido a um capricho da morte, personificada como uma entidade, que resolve paralisar suas atividades.

Diferente do conto borgiano que trabalha principalmente com os efeitos da imortalidade no íntimo do homem, a narrativa de Saramago investe mais nas consequências sociais provocadas pela ausência da morte, que transformam profundamente a cidade e fazem ruir vários segmentos. Um deles, discutido no romance, diz respeito às crenças religiosas. Se as pessoas, muitas vezes, procuram uma religião e apegam-se a um deus devido ao medo do fim da vida ou em busca da imortalidade, com a greve da morte, tudo isso perde o sentido. Sob essa perspectiva, não há mais necessidade de igreja, de um deus, de fé, elementos que influenciam e compõem a personalidade de muitos indivíduos.

Do ponto de vista político, o governo também teria problemas com a administração pública, já que os índices demográficos se manteriam em contínuo crescimento, sem nenhuma perspectiva de queda, o que causaria um desequilíbrio populacional.

A prestação de serviços entra em colapso. Sem defuntos, as funerárias passam a enterrar animais, tentando subsistir à falência. Os asilos recusam-se a receber novos internados, devido à superlotação que enfrentam. Os hospitais, cientes de que nenhuma doença ou quadro clínico levaria ao óbito, enviam muitos doentes aos cuidados da família. As seguradoras recebem inúmeras e incessantes solicitações de cancelamento de apólices do seguro de vida.

Essa situação distópica que atinge o país provoca o surgimento da *maphia*, uma organização clandestina que lucrava atravessando a fronteira vigiada pelo governo com pessoas que a família não aguentava mais cuidar ou indivíduos que não suportavam o peso da existência. Nos territórios vizinhos, o serviço mortal ainda vigente permitia o descanso eterno.

Diante de todos esses acontecimentos, que desmoronam os alicerces da sociedade, a morte consegue chamar atenção para si mesma e demonstrar a ingratidão por parte dos seres humanos, que tanto desejam evitá-la ou aboli-la, fazendo-lhes perceber o quanto ela é necessária.

A narrativa ganha um novo rumo quando a morte decide retomar suas atividades, dessa vez, porém, enviando uma carta às vítimas, avisando que dentro de sete dias chegaria o fim definitivo. Essa atitude desconstrói a crença de que se soubéssemos o dia da partida os efeitos do falecimento poderiam ser amenizados. Na verdade, o romance expõe que os indivíduos, ao saber a data exata de sua morte, entram em pânico, paralisam-se, desesperam aqueles que o cercam. O lado negativo se sobressai às vantagens de poder despedir-se, de preparar as divisões de bens etc. As inquietações interiores tornam-se intensas e bloqueiam ações práticas que a ciência da partida supostamente exigiria.

No entanto, uma das cartas deixa de ser entregue repetidas vezes a um violoncelista. Para investigar, a morte se reveste de uma forma humana feminina, aproxima-se do músico e dele se apaixona. Depois de alguns encontros, no dia em que entregaria a sentença ao homem, passam a noite juntos. Na cena final do romance, a morte destrói a carta e outra vez, no dia seguinte, as pessoas deixam de

morrer. A aproximação entre os dois marca metaforicamente a relação da morte com o homem, do homem com a morte ou, ainda, o contato entre a morte e a arte – representada pelo violoncelista. Todas as modalidades artísticas (literatura, música, pintura, escultura, cinema etc.) de alguma forma já tematizaram o fim dos homens, por se tratar de uma preocupação que assola a existência humana.

Em *As intermitências da morte*, portanto, Saramago desconstrói, assim como Borges, a idealização da imortalidade, mostrando quantos pilares sociais seriam derrubados, ao mesmo tempo em que dota a figura da morte de sentimentos humanos, criando uma outra, diferente daquela que habita o imaginário coletivo. Os autores em cotejo, ao refletir sobre a morte, discutem aspectos da identidade humana: a vontade de viver, a desolação de saber-se finito, o desconhecimento do dia do seu fim e o medo da partida final.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, as discussões sobre a identidade ganham simultaneamente um olhar coletivo e individual. Conforme já comentado neste livro, a perda da visão, a contaminação pelo mal branco, contribui para que o homem, paradoxalmente, enxergue que está cego, projetando uma imagem identitária da humanidade, presa ao egocentrismo, incapaz de reparar o outro, de reconhecer a alteridade. No entanto, essas conclusões resultam de um processo doloroso de perda da dignidade, luta pela sobrevivência, de relembrar que o homem é um animal, de escancarar a fragilidade de uma sociedade que parece sólida e superdesenvolvida. "Trata-se de um romance em que o homem civilizado é colocado diante de seu avesso, desconstruindo-se, na medida em que retorna ao caos original a partir da constatação de sua cegueira" (Fontes, 2009, p.125).

Ter acesso ao seu avesso proporciona ao homem projetar outra imagem de si mesmo e descobrir o outro, achar-se semelhante aos demais indivíduos que têm igual condição e com eles travar um relacionamento, rompendo com uma postura estritamente individualista.

De alguma maneira, todos os romances de Saramago contêm alguma reflexão sobre a identidade. Além de trabalhar com personalidades em choque, como em *O homem duplicado*, ou subverter

identidades, como ocorre em *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, é comum a ideia de que o indivíduo tem uma autoidentidade, uma forma de se enxergar, mas essa individualidade é revista, transformada por meio das situações a que é submetido e das relações com o outro, que se refletem no encontro consigo mesmo.

Para ilustrar esse aspecto pode-se recordar H., de *Manual de pintura e caligrafia*, que se transforma com a escrita, com suas viagens, com a presença de M. Em *Memorial do Convento,* a construção da passarola e a convivência transmudam individualmente Padre Bartolomeu, Blimunda e Baltasar. Ricardo Reis e Fernando Pessoa modificam muitas de suas concepções, um redescobrindo sua pátria, o outro interpretando o mundo a partir da morte. Raimundo redescobre-se ao revisar a *História do Cerco de Lisboa*, ao conhecer o casal Mogueime e Ouroana e ao experimentar o amor ao lado de Maria Sara. Cipriano Algor, em *A caverna*, tem iluminações sobre a condição humana ao percorrer o Centro Comercial, redescobre o amor ao apaixonar-se por Isaura e repensa a convivência familiar acompanhando o relacionamento de sua filha Marta com Marçal Gacho.

Em *A viagem do elefante*, a tarefa de conduzir o paquiderme Solimão serve a Subhro como oportunidade para refletir sobre a constituição de sua identidade: um indiano, um condutor de elefantes, que por conta de Solimão tivera que mudar-se para Portugal e depois fora encarregado de levar o animal até a Áustria, uma viagem que o obriga a atravessar Portugal, Espanha, o mar Mediterrâneo e os Alpes. Elefante e cuidador, dotados de novos nomes (de uma nova identidade), Salomão e Fritz, partem para essa peregrinação, ao longo da qual Subhro repensa seu amor pelos animais, mas ao mesmo tempo reflete sobre o uso que faz do elefante para obter benefícios próprios (recorde-se o momento que vende pelos do animal como se fossem milagrosos).

No caminho para a Áustria, o cornaca aprende a encontrar formas de expressar sua opinião diante de autoridades (o rei, a rainha, o comandante). Junto da comitiva, Subhro participa de discussões sobre religião e sobre a saudade que os homens sentem daqueles com quem possuem laços afetivos. Ele observa o modo de vida das aldeias

e lugares por onde passa e percebe também o egoísmo de alguns, que buscam, em uma tarefa coletiva, receber os méritos individualmente. Todas essas constatações vão reorganizando a forma de Subhro enxergar a si, ao homem e o mundo.

Esses exemplos citados dão conta de mostrar que a identidade, nas obras de Saramago, é um misto do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno, postulados por Hall (2006), já que ela é caracterizada por um processo de construção e reconstrução, que depende das relações sociais, do contato com o outro, o que faz com que assuma diferentes estágios, sendo, portanto, múltipla e cambiante.

Esse percurso pelos contos de Borges e pelos romances de Saramago mostra como a busca pela identidade é um caminho complexo, que envolve, muitas vezes, uma cisão interna, o enfrentamento de personalidades contrastantes, o olhar que um indivíduo lança sobre si e ao mesmo tempo como ele é visto pelo outro, o apego a uma essência (que pode não existir), a descoberta de que a identidade pode se transformar de acordo com o tempo e com as situações vividas. Todos esses aspectos fazem os indivíduos lidarem com uma identidade fluida, transitória e cambiante, o que lança, metaforicamente, os seres em um labirinto, cujo centro ou a saída correspondem à compreensão de si.

Considerações finais

O percurso deste livro por contos de Jorge Luis Borges e por romances de José Saramago demonstra a presença da imagem do labirinto na produção dos textos dos dois autores. Como se viu no primeiro capítulo, essa simbologia ganhou força a partir do mito do Minotauro, o homem-fera encarcerado em uma construção de caminhos emaranhados e (con)fundidos que impedissem a fuga.

Em linhas gerais, o labirinto possui duas principais conotações. A primeira delas consiste na ideia de um indivíduo solitário e angustiado perambulando por um espaço que estimula a desorientação, em busca da saída ou à procura de um centro que pode conter algo precioso. A segunda vertente interpretativa concebe essa trajetória não como algo negativo, mas como um caminho iniciático, de modo que as dificuldades enfrentadas levam ao crescimento e desenvolvimento do sujeito, enquanto a solidão permite o encontro consigo mesmo, o que faz do labirinto uma experiência transformadora.

Por meio das análises das narrativas dos escritores em comparação, é possível perceber que Borges se alinha ao primeiro sentido, ao passo que Saramago comunga da segunda interpretação. Como visto no primeiro capítulo, dedicado ao labirinto enquanto *espaço*, nota-se que, em seus textos, o autor argentino converte o mundo em um grande labirinto, seja como uma construção fechada (*A casa*

de Astérion), seja como um deserto (*Os dois reis e os dois labirintos*). Transformados em Minotauros, não feras, mas frágeis e solitárias figuras como o Astérion do conto, os homens que habitam tal mundo são seres errantes, aprisionados, que não compreendem a ordem que rege o universo, tampouco encontram sentido para sua existência.

Inconformados com essa condição, os seres humanos atribuem-se a tarefa de decifrar a ordem que comanda o cosmo ou, se ela não existe, ao menos criar um sentido para o universo, amenizando a total desorientação a que estão submetidos. Essa busca é que concede aos homens a força e a motivação de viver e leva à compreensão de que os destinos são conduzidos pelo acaso, como em uma *loteria*. A ordem que tanto procuram é, na verdade, a desordem.

O universo transformado em uma *biblioteca* de dimensões portentosas e de configuração labiríntica desperta nos indivíduos a esperança de encontrar nos livros todas as explicações e o registro do destino dos homens. Contudo, a busca mais uma vez é dificultada pelo fato de que desconhecem as combinações de letras expressas nos materiais, bem como, sendo um espaço infinito, seria difícil encontrar uma suposta obra reveladora das leis secretas que fogem à compreensão humana.

A situação leva os homens a supor a existência de companhias ou ordens secretas que dominam o universo ou a pensar em seres sobrenaturais, em deuses que seriam os criadores do mundo labiríntico. Por meio dos contos, quando se levanta a hipótese de um grupo, como a loteria, por exemplo, os indivíduos continuam sem entender as leis. Já quando se pensa em figuras divinas, os textos expõem a concepção de que ou elas não existem e são apenas mais uma das criações do homem para imprimir algum sentido ao funcionamento do universo, ou trata-se de deuses que construíram o labirinto e o abandonaram ou talvez assistam sadicamente o sofrimento dos errantes.

A crença em instituições ou seres que comandam o cosmos, se, por um lado, dá aos seres humanos o alívio de que existe uma ordem estabelecida, ainda que desconhecida, de que não impera o acaso, por outro, provoca a angústia de saber que não possuem liberdade,

são títeres movidos pela vontade alheia. Não vale a pena lutar contra o destino, porque ele é implacável, já foi previsto por alguém.

O desejo de habitar um espaço que tenha regras definidas e conhecidas, aliado à ambição de que cada qual possa tomar conta de seu próprio destino, impele a formação de grupos que decidem criar um planeta ordenado, pleno de sentido, articulando harmonicamente diferentes esferas e discursos. É o que ocorre em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. No entanto, essa tentativa de superação da incompreensão do mundo e da existência é limitada, pois torna-se uma ordem imposta à realidade, fruto da linguagem, da imaginação, do pensamento, de uma postura idealista. Mesmo que se tenha uma pretensão enciclopédica, concebendo cada aspecto da realidade, tudo não passa de uma invenção.

Essas ordens com intenção totalizadora, além de serem uma criação, não funcionam também porque não conseguem dar conta das diferentes maneiras como cada indivíduo interpreta a sua condição nesse mundo labiríntico. É o que revela o conto *O Congresso*. As identidades humanas são plurais, heterogêneas. Não é possível estabelecer uma ordem que preze pela unicidade, se a realidade é construída por meio da multiplicidade.

Todos esses aspectos observados por meio de um conjunto de contos borgianos demonstram que o autor argentino imprime em suas narrativas uma visão pessimista do mundo como um labirinto e dos seres humanos como seres que vagam desorientados por esse espaço, em busca de um sentido que justifique sua existência e o universo.

Os romances de Saramago também são constituídos por espaços labirínticos, em alguns momentos deixando explícita a relação com o labirinto de Creta por meio de pistas, como a menção ao fio de Ariadne, por exemplo. Nos textos do autor português, os homens também estão encarcerados em um labirinto, enfrentando inúmeras dificuldades, as quais são encaradas como obstáculos que os indivíduos precisam vencer para se fortalecer, redescobrir os próprios limites, encontrar a si mesmos.

É o que se verifica em *Ensaio sobre a cegueira*. Se o mundo é um labirinto, os personagens dessa narrativa encontram um agravante:

terão de percorrê-lo desprovidos da visão. O manicômio onde os cegos são internados ganha contornos labirínticos – ao mesmo tempo em que se apresenta também como uma prisão ou calabouço – em seus traços arquitetônicos, bem como por conta da dificuldade de locomoção que os infectados encontram.

O tempo transcorrido nesse espaço de reclusão é de duras provas para os personagens: enfrentam os desmandos do Estado, que zela apenas pela própria imagem e se mostra despreparado para agir; sofrem com o autoritarismo dos vigilantes; sobrevivem à escassez de alimentos e a condições precárias de higiene; resistem contra o grupo de cegos malvados e suas exigências descabidas.

Fora do manicômio, o percurso pela cidade – um labirinto de ruas, casas e estabelecimentos – intensifica a sensação de desorientação e solidão devido à disputa por alimentos, à impossibilidade de regressar ao lar, aos laços familiares rompidos, ao medo da morte, à insegurança, à luta constante pela sobrevivência. Esse contexto leva os personagens ao enfrentamento de um inferno existencial.

Entretanto, é por meio da cegueira que os indivíduos passam a enxergar com outros olhos as relações humanas, a refletir sobre os pilares que constroem a sociedade, a descobrir forças que julgavam não possuir, a explorar a união e a solidariedade. O saldo dessa experiência torna-se positivo, pois os cegos conseguem perceber a cegueira da razão que governa o universo e chegar a algumas conclusões: "já éramos cegos no momento em que cegamos" (Saramago, 2008b, p.131), "Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem" (ibidem, p.310) ou "estamos mortos porque estamos cegos" (ibidem, p.242), "Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma" (ibidem, p.262).

É inevitável abrir aqui um parêntese para fazer um registro histórico. No momento em que este estudo crítico foi finalizado, a sociedade enfrentava uma pandemia mundial de Covid-19, que muita se associa à situação descrita em *Ensaio sobre a cegueira*. O chamado coronavírus, facilmente transmitido por gotículas de saliva, espirros, acessos de tosse, contato com indivíduos ou superfícies contaminadas, ceifou

muitas vidas, causou um colapso no sistema de saúde de muitos lugares e alterou completamente a rotina dos seres humanos, fazendo com que autoridades governamentais e órgãos de saúde adotassem medidas como o isolamento social, a proibição de aglomeração de indivíduos, o fechamento de escolas e estabelecimentos comerciais, com exceção de farmácias e supermercados (e outros serviços considerados essenciais), o estímulo ao trabalho remoto, as recomendações exaustivamente repetidas pelos meios de comunicação de lavar as mãos, higienizá-las com álcool em gel e utilizar máscaras ao sair de casa, a dolorosa proibição aos familiares de velarem seus entes queridos, o trabalho incansável de cientistas em busca de um medicamento ou de uma vacina. A doença tem, por um lado, feito os homens valorizarem mais a vida, o convívio familiar e social, estimulado a empatia e a solidariedade, mas, por outro, assim como no romance de Saramago, tem também desnudado o egoísmo de muitos, que se negam a acreditar no contágio, aproveitam para superfaturar produtos e se preocupam mais com a economia e o lucro do que com a preservação da vida.

Em *Todos os nomes*, acompanha-se a subjetividade de um único homem, o Sr. José, que percorre sozinho os labirintos da Conservatória, da escola, da cidade e do Cemitério em busca de informações da mulher desconhecida. Nessa narrativa, mais uma vez Saramago deixa que o percurso proporcione um crescimento ao indivíduo. A investigação leva o Sr. José a dar um sentido para sua vida monótona, a romper sua rotina, a descobrir-se capaz de tantas ações que jamais imaginava, a fazer uma viagem para o interior de si mesmo, a refletir sobre os limites da vida e da morte.

Em *A caverna*, a representação do labirinto reside na configuração da cidade e seus arredores, os vários territórios que Cipriano Algor atravessa em direção à área urbana, em cujo núcleo está situado o Centro Comercial, outro labirinto, este último de corredores, galerias e estabelecimentos comerciais. O oleiro sofre com o desaparecimento de sua ancestral profissão e o desprezo pelos objetos de barro, substituídos pelo plástico descartável. O Centro passa a ignorar o mundo externo e a tentar oferecer ali tudo o que o ser humano precisa, inclusive moradia e lazer. Tenta-se por meio das propagandas

despertar nos consumidores a necessidade de diferentes produtos, visando ao lucro.

Percorrer as galerias com os olhos de quem estava habituado a outro sistema de produção e a outro tipo de relação comercial e deparar-se com a Caverna de Platão no subsolo do prédio permite a Cipriano Algor dar-se conta da realidade irreal que o cerca e perceber que o Centro Comercial é "alegoria da sociedade de consumo e da realidade social e econômica que ela produz" (Versiani, 2009, p.251). Não disposto a sujeitar-se ao sistema capitalista que ilude com falsos e transitórios desejos, que trata com crueldade os que dele não podem participar e que tudo converte em espetáculo para consumo, o oleiro resiste à alienação e à prisão à própria realidade, afastando-se com sua família do Centro.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance histórico que tem como protagonista um personagem ficcional, a cidade de Lisboa é o grande espaço labiríntico da narrativa. Todas as vezes que Reis percorre as ruas lisboetas retorna sempre ao mesmo ponto, às estatuas de Camões e de Adamastor, que remetem a um passado português de glórias e conquistas, que contrasta com a cidade que o médico-poeta redescobre: abalada pela censura, pelo medo e pela ditadura salazarista. As conversas com o fantasma de Fernando Pessoa, a produção de versos, as reflexões sobre os sentimentos nutridos por Lídia e Marcenda proporcionam a Reis repensar sua identidade, refazer a visão que tem de sua pátria, problematizar a vida e a morte.

Comparando-se a maneira como os dois escritores compõem seus labirintos, observa-se que, enquanto Borges os concebe inacabados, infinitos, exprimindo uma perspectiva de resignação, ceticismo e situação sem saída, nas obras de Saramago "o pessimismo, ainda que presente com frequência, nunca é suficientemente esmagador para que não dê ao homem alguma margem de manobra que lhe permita manter acesa uma chama de esperança ou, ao menos, deixar a salvo sua dignidade ainda que tudo se destrua ao seu redor[1] (Huici, 1999, p.454).

---

1 "*El pesimismo, aunque a menudo presente, nunca es lo suficientemente abrumador como para que no le quede al hombre algún margen de maniobra que le permita*

Essa margem de manobra parece ser a alteridade, a reflexão sobre as próprias atitudes, a revolução que pode ser feita por meio da movência humana. Apesar de todas as contradições sociais, da perplexidade diante do mundo e do homem, Saramago acredita na coletividade, por isso, segundo Braga, explora temáticas que instigam a busca de identidade individual e coletiva, defendem o respeito que se deve ter com o próximo e com a coletividade, estimulam ações em comunidade, sem que o sujeito perca a individualidade, investem sempre em algum personagem que "procura compreender-se para compreender os outros, traz reflexões filosóficas e éticas sobre o ser humano" (Braga, 1999, p.110).

Em alguns romances saramaguianos é possível notar uma positividade que não é só um mero otimismo. Os infectados pela cegueira branca, depois da experiência vivida, voltam a enxergar e recebem uma nova oportunidade. Mesmo sem destino, Cipriano e sua família se afastam e se mantêm resistentes à alienação do Centro. Em outras narrativas, vê-se personagens que lutam contra a indiferença, os desmandos do poder, a solidão, a incomunicabilidade, o desamparo, a dissolução do sujeito. Há, portanto, em Saramago, mesmo que sutil, alguma esperança.

Nas obras do português, o efeito iniciático, o encontro consigo mesmo que os personagens enfrentam se dá por intermédio do outro. Nesse sentido, a mulher do médico tem um papel fundamental para os cegos e é na convivência com eles que tem iluminações sobre si, o mundo e a condição humana. Sr. José redescobre-se pela busca da mulher desconhecida, a qual mesmo morta é o mote para a transformação do auxiliar de escrita. Cipriano Algor tem a seu lado sua filha, genro e a viúva Isaura. Ricardo Reis reflete sobre a si a partir da relação com Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda.

Os personagens de Saramago parecem ser lançados em um labirinto para dele sair mais fortes, mais conscientes, transformados. Nesse percurso, o contato com o outro – com seus iguais, porque

---

mantener encendida una llama de esperanza o, al menos, dejar a salvo su dignidad aunque todo se derrumbe a su alrededor" (Huici, 1999, p.454).

trilham os mesmos caminhos desorientadores – funciona como um espelho que faz o indivíduo voltar-se para si mesmo e proceder a uma viagem interior, enfrentando também seus labirintos externos. Assim, pode-se dizer que, enquanto os labirintos borgianos são mais metafísicos e conceituais, os labirintos de Saramago tendem mais ao social (o que inevitavelmente abrange aspectos históricos e políticos), porque encontrar o caminho para o centro ou para a saída depende fundamentalmente de ações humanas que, sem desconsiderar a consciência individual, visem ao benefício da coletividade.

A simbologia labiríntica não se resume nos dois autores apenas como tema ou construção de espaços, mas transforma-se também em estrutura formal, em imagem da literatura, em mote para reflexões sobre a leitura, a escrita, a *palavra*.

Como tratado no segundo capítulo, um dos procedimentos labirínticos da escrita de Borges e de Saramago é a subversão de gêneros. Enquanto o escritor argentino faz seus contos dialogarem com resumos, resenhas, registros historiográficos, tratados filosóficos e teológicos, entre outros, o autor português explicita a mistura de gêneros desde o título de seus romances.

Se a própria configuração de um enredo pressupõe um labirinto, um entrecruzamento de fatos, personagens e histórias, os escritores intensificam esse aspecto por meio da criação de narrativas encaixadas. Comumente, os textos são formados por mais de uma história, de modo que um relato se encaixa no outro. Em alguns casos, principalmente nos contos de Borges, parece que o enredo é formado por vias paralelas, independentes, que em algum momento, contudo, se encontram, surpreendendo o leitor.

Outra estratégia comum aplicada é o jogo entre real e ficcional. Jorge Luis Borges constrói armadilhas para seus leitores, quando apresenta notas ou resumos de livros imaginários e faz menção a obras ou autores apócrifos ao lado de nomes reais. Saramago adota semelhante recurso em suas epígrafes, quando muitas vezes justapõe citações de escritores empíricos com fragmentos de livros por ele inventados (*Livro dos conselhos, das previsões, das evidências, dos contrários*), que parecem ser uma coletânea de máximas, aforismos.

É cara aos dois autores ainda a discussão da relação entre literatura e história. Muitos dos romances de Saramago, sobretudo os da fase da estátua, podem ser considerados metaficções historiográficas – segundo os pressupostos de Linda Hutcheon (1991) –, pois são narrativas autorreflexivas que revisitam o passado, submetendo-o a uma revisão crítica, e expressam a relatividade de fatos históricos, uma vez que o conhecimento deles ocorre por meio da textualidade, de um discurso que implica a adoção de uma ideologia e a impossibilidade de uma abordagem absoluta, de uma verdade única e inquestionável. A reconstrução e revisão do passado, nessa perspectiva, pode dar voz aos marginalizados, àqueles que foram excluídos da versão oficial da história.

Nesse sentido, pode-se recordar, por exemplo, *Memorial do Convento*, obra que retrata Portugal, durante o reinado de D. João V, momento da construção do convento de Mafra, da guerra de sucessão pelo trono da Espanha e julgamentos da Santa Inquisição. Diante desses fatos históricos, a narrativa se apoia, não na visão dos reis, mas na trajetória de três personagens populares: Baltasar, um soldado abandonado pelo Exército por ter perdido a mão esquerda em um combate, Blimunda, uma jovem do povo, e Padre Bartolomeu, que ignora o fanatismo religioso, questiona dogmas e demonstra um espírito científico. Nos contos borgianos, como *Pierre Menard, autor do Quixote* ou *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, disciplinas como a história são tratadas como um discurso, pois sofrem influência de quem as produz e divulga.

A utilização do fantástico é mais um aspecto compartilhado pelos escritores. Os contos de Borges tendem a mostrar a irrealidade da realidade, por meio das situações que apresentam. Saramago, por sua vez, constrói em suas narrativas uma representação muito próxima do mundo que conhecemos, todavia tomada por algum elemento que destoa dessa configuração: um fantasma, uma cegueira branca e contagiosa, a figura da morte personificada e apaixonada, entre outros. Nas obras do português, porém, essa realidade representada permite, na maioria das vezes, uma interpretação alegórica.

A poética da leitura desenvolvida por Borges é também um ato que torna a literatura labiríntica. Para o autor de *Ficções*, tal qual

um sujeito que procura a saída ou o centro de um labirinto, o leitor empreende sempre uma busca pelos sentidos do texto, funciona como uma espécie de detetive, que reúne provas para chegar à interpretação. Na concepção do argentino, o leitor lê a partir de suas experiências, seu contexto, sua bagagem literária, de modo que cada leitura se torna única, graças à singularidade de cada leitor. O texto ganha, portanto, significação durante o encontro das ideias impressas na página com os olhos do leitor, o qual se torna por meio dessa interação uma espécie de coautor da obra. Para Borges, um texto não possui uma interpretação imutável, pois ela pode ser modificada de acordo com o contexto e o olhar de quem lê. Essas considerações fazem com que as possibilidades de leitura sejam infinitas.

A intertextualidade é outro expediente labiríntico explorado pelos dois autores comparados. Textos que dialogam com outros, seja para refutá-los, homenageá-los ou parodiá-los, tecem uma teia discursiva incessante. Nesse sentido, a intertextualidade passa a funcionar também como memória da literatura. O jogo intertextual se dá inclusive de forma interna, de maneira que Borges e Saramago fazem, algumas vezes, menção aos próprios textos. Da intepretação dos contos e ensaios de Borges, pode-se extrair a ideia de que considerar o leitor um coautor e reconhecer que um texto toma elementos de outro faz ruir, respectivamente, os conceitos de autoria e de originalidade.

A categoria temporal é também labiríntica nos textos dos dois escritores, porque assume um efeito de multiplicidade: há o tempo dos acontecimentos, o tempo da narração, o tempo psicológico (da consciência, do pensamento, da reflexão dos personagens), o tempo revisitado e revisto (reescritura do passado), o tempo linear, o tempo cíclico, o tempo da eternidade e infinitude. Todas essas modalidades se misturam nas narrativas. Especialmente em Borges, cada atitude do indivíduo abre a possibilidade de caminhos temporais diferentes.

Um dos principais e mais notável efeito labiríntico na obra de Borges e Saramago é alcançado por meio da junção de arte e pensamento. Os narradores desses autores não apenas relatam fatos, mas abrem espaço para reflexões variadas, dando aos textos um teor

ensaístico. O narrador borgiano, afeito a jogos de raciocínio, discute teorias filosóficas, questiona a própria narração, analisa livros e autores imaginários, tece comentários, enfim, adota uma postura intelectual, reflexiva e inquisitiva.

No caso de Saramago, o narrador executa ações de aproximação e afastamento. Ele se aproxima dos fatos para narrar e depois se afasta deles para interpretá-los, fazer conjecturas e trocar cumplicidades com o leitor. A narração dos acontecimentos não segue uma perspectiva linear, pois o discurso ganha sinuosidades por meio do uso de digressões, ironias, julgamentos, descrições pormenorizadas, comparações, sinestesias, provérbios e ditados populares, máximas, aforismos e reflexões metalinguísticas, sendo que estas últimas dão ao leitor acesso aos bastidores da escrita, ao processo de fatura da obra.

O sistema de pontuação peculiar de Saramago, que abdica dos pontos de interrogação e de exclamação e que descarta o uso de dois pontos e travessão para marcar os diálogos, misturando as falas dos personagens com a voz do narrador, é também um dos fatores responsáveis pela escrita labiríntica do autor. Essa confluência de vozes é intensificada ainda pelo emprego do discurso indireto livre (que dá acesso à consciência, ao pensamento dos participantes da narrativa) e, em alguns casos, por personagens que são também contadores de histórias.

A fusão de vozes foi reivindicada pelo autor português como um traço da oralidade, simulando um narrador que conta em voz alta suas histórias e que traz vozes de outros indivíduos para seu discurso. A relação entre oralidade e escrita também é uma preocupação de Borges, que preferiu narrativas curtas ao romance, porque acreditava no impacto de relatos expressos em poucas páginas e porque julgava que o conto contém resquícios do contador de histórias oral.

Além da construção de um narrador que seleciona os fatos que relata, controla cada aspecto do texto, faz questão de que o leitor note sua presença e realiza intromissões de ordem variada no curso diegético, complementa a escrita labiríntica de Saramago a utilização de parágrafos extensos, períodos longos, orações subordinadas, apostos, silogismos e inversões sintáticas, entre outros recursos.

Outra preocupação comum de ambos os autores e que também contém uma nuance labiríntica é a constituição da memória, associada à escrita: "Depois de certo tempo a memória falha. O ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido; ou com aquilo que desejaria que tivesse acontecido ou, sobretudo, com o que convém que se pense que aconteceu" (Esteves, 2010, p.45).

Os autores chamam a atenção para o fato de que as memórias, quando registradas pela escrita, são resultado de um processo de seleção e interpretação dos acontecimentos, que não correspondem à realidade, transformando-se em ficção, imaginação.

Como se nota, o signo do labirinto emerge, não somente da configuração espacial, mas também da própria tessitura narrativa, da combinação de palavras. Os dois escritores manifestam a imagem da literatura como um labirinto, devido à plurissignificação, à intertextualidade, ao papel que o leitor exerce sobre a obra. Borges e Saramago usam, portanto, os textos literários para discutir e, ao mesmo tempo, aplicar suas concepções de literatura, fazendo com que ela se dobre sobre si mesma.

Por último, o terceiro desdobramento da imagem do labirinto está associado à busca pela identidade. Essa procura é labiríntica, pois, segundo as narrativas dos dois autores, ela é composta por um emaranhado de caminhos. Os textos mostram que alguns indivíduos acreditam na existência de uma essência imutável e, por vezes, têm a sensação de que são dominados por ela, como ocorre com Tadeo Isidoro Cruz, que tenta afastar-se de seu íntimo mais selvagem, mas não consegue.

Em outros momentos, os personagens percebem que a sua personalidade é formada por uma conjunção de fatores: as situações enfrentadas, o passado, a vida em sociedade, a convivência com diferentes culturas. Compreendem ainda que a identidade se constrói no embate entre a maneira como o indivíduo se vê e a forma como ele é visto pelos outros, e que pode sofrer transformações com o passar do tempo. Há também textos que transmitem a ideia da constituição identitária como um ciclo, uma repetição, que provoca um retorno sempre ao mesmo ponto.

Tantas perspectivas fazem com a identidade passe a ser vista como algo múltiplo, fragmentado, construído (não nato) e cambiante, o que impede que ela seja completamente caracterizada, apreendida e se transforme, assim, em um conceito abstrato, em uma criação, em uma ilusão. Além disso, as narrativas despertam o pensamento de que ser vários é, ao mesmo tempo, ser ninguém, o que provoca uma despersonalização.

Nos contos de Borges, discute-se também que um indivíduo pode não aceitar sua identidade ou a visão que o outro projeta de si e, por isso, parte para uma estratégia de falseamento de sua personalidade. Em alguns deles, aparece a noção de que as identidades podem ser trocadas. Essa é uma ideia recorrente nos textos do argentino: o detetive se torna vítima, o criador entende-se criatura, um traidor é tido como um herói etc., o que leva ao aparecimento de duplos, resultado de uma divisão ou multiplicação do indivíduo, de um desdobramento do ser, seja interior ou uma projeção em outro. As duplicações ora são antagônicas e conflitantes, ora são complementares, proporcionando o encontro de uma unidade perdida.

Jorge Luis Borges investiu em uma concepção panteísta, defendendo em alguns de seus contos que um homem representa todos os homens. Em acréscimo, exprime que embora haja percursos distintos, o destino humano encaminha-se sempre para a morte, a qual é temida e abolida. Contudo, tanto o argentino quanto Saramago contestam o desejo da imortalidade, por meio da exposição dos efeitos que esta última causaria: uma vida sem propósitos, um caos na sociedade.

Os dois autores também entendem que a relação dos sujeitos com sua pátria contribui para a formação da identidade. Borges volta-se para o passado da Argentina e a representação de duelos, que exprimem uma descendência de valentia. Saramago proporciona o encontro de Ricardo Reis com Lisboa, a fim de, entre outros aspectos, refletir sobre a nacionalidade, o sentimento de pertencimento à sua terra natal, bem como contrastar a realidade sombria circundante com tempos gloriosos.

Saramago, em seus romances, trabalha com a metáfora do caminho. Há sempre personagens empreendendo caminhadas, viagens.

Os périplos associam-se à busca de um indivíduo por sua história, destino, identidade e pela compreensão de si, do outro, do mundo. Essas excursões são ricas em reflexões sobre a condição humana, o tempo, a mutabilidade, as contradições sentimentais, a realidade ilusória.

As narrativas saramaguianas também discutem a fragmentação do ser, a existência de vários eus, a procura por algo singular capaz de definir um indivíduo e diferenciá-lo dos outros, a resistência à despersonalização e padronização. A perspectiva do duplo é explorada, por vezes entendendo que a alteridade é importante para a construção da identidade, em outros momentos, rejeitando aquele que lhe é idêntico ou sofrendo uma cisão interna entre a voz da consciência e as ações.

O duplo manifesta-se ainda como processo de reescritura e reconstrução. Ambos os autores dão à literatura o poder de duplicar a realidade, de subverter textos, discursos e ideias arraigadas socialmente, e também a capacidade de desdobramento ou multiplicação de si mesma, a partir da intertextualidade. Borges, por exemplo, dá novo destino a Martín Fierro e Tadeo Isidoro Cruz – personagens da epopeia do argentino José Hernández – e reinterpreta as atitudes de Judas Iscariotes por meio de três versões. Saramago confere vida a um heterônimo pessoano, recria a história de Jesus Cristo e de Caim, exprimindo, por meio de um teor irônico e paródico, a figura de um deus tirano, sádico e egoísta. Ao autor português nota-se que é cara a reescrita da história, enquanto o argentino mostra o descrédito por qualquer tipo de discurso (a linguagem, a religião, a filosofia, as ciências de modo geral), por constituir uma criação dos homens em busca de explicações integrais para as inquietações que os assolam. Esses aspectos fazem com que as obras levantem discussões sobre a identidade da literatura e concebam a escrita como um espaço para reflexões de várias ordens.

Nesse contexto, observa-se que a busca da identidade envolve, simbolicamente, um emaranhado de caminhos, nuances e interpretações, de forma que cada indivíduo, na intenção de encontrá-la, percorre esse labirinto, com desejo de chegar ao centro – onde estariam as respostas ou para certificar-se de que não há explicações – ou,

ao menos, de encontrar uma saída que permita livrar-se dos conflitos identitários relacionados à condição humana.

Cabe destacar que as perspectivas apresentadas em cada capítulo deste livro estão imbricadas, é difícil separá-las ou desmembrá-las, falar de uma é falar das outras, pois, como ocorre em textos de alta qualidade literária, os temas estão articulados, criado um todo orgânico ou harmônico. É por isso que os comentários, de forma espiralada, retomam, algumas vezes, as mesmas narrativas, para explorar novos elementos ou complementar aquilo que já havia sido discutido. A análise realizada das obras de Borges e Saramago, em certos momentos, atinge um caráter parafrástico dos textos literários; contudo, isso ocorre para demonstrar ao leitor a complexidade de alguns enredos, explicitando o efeito labiríntico das narrativas.

É evidente que este estudo crítico não esgota as possibilidades de aproximação entre os dois escritores. Ele cumpre o papel de estabelecer um diálogo entre as obras de Borges e Saramago e comprovar semelhanças temático-formais, delimitadas pela imagem do labirinto. Espera-se que este livro possa somar-se à fortuna crítica dos escritores comparados, sirva de referência a outros pesquisadores e desperte novos trabalhos, pois, como em um labirinto, as obras literárias oferecem múltiplos caminhos a percorrer. Dependendo do percurso adotado, novas descobertas podem ser feitas e, se houver um centro, ele pode guardar mais de um tesouro.

A análise empreendida mostra como a imagem do labirinto é explorada pelos dois autores em diferentes níveis, tornando-se, portanto, reveladora de uma visão de mundo, do homem e da literatura, transformada formal e esteticamente em registro escrito. Dédalos da ficção, Jorge Luis Borges e José Saramago convidam os leitores a percorrer suas narrativas labirínticas. Aqueles que aceitarem o desafio, sem dúvida, não hão de se arrepender, pois encontrarão, pelos caminhos de linhas e páginas, profundas e iluminadoras reflexões sobre a sociedade, a identidade, a condição humana e a própria literatura.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago*: a consistência dos sonhos (cronobiografia). Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*: temas – estilo. Madrid: Gredos, 1968.

ALMEIDA, Ivan. Labirinto. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges babilônico*: uma enciclopédia. Coord. editorial Maria Carolina de Araújo. Trad. dos textos em espanhol Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.303-4.

ANDERSON-IMBERT, Enrique. Un cuento de Borges: "La casa de Asterión". *Revista Iberoamericana*, México, v.25, n.49, p.33-43, jan./jul. 1960.

ARÊAS, Vilma. Infinitas histórias infinitamente ramificadas. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago:* uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.63-83.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém:* um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo:* antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARIAS, Juan. *José Saramago*: o amor é possível. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*: fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim*). *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.1, p.25-37, jan./jun. 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1997. p.9-24.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges na esquina rosada. *Piauí*, Rio de Janeiro, v.67, abr. 2012. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/borges-na-esquina-rosada/. Acesso em: 31 jan. 2020.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso:* por uma pedagogia da variação linguística. São Paulo: Parábola, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARGALLÓ, Juan. (Org.) *Identidad y alteridad*: aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea*: um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-54.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago*: o romance. Lisboa: Caminho, 1998.

BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago*: uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.63-83.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Porto Alegre: Globo, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Trad., prefácio e notas Rafael Gonçalo Gomes Filipe. Lisboa: Vega, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 3v. Buenos Aires: Emecé, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Colaboração Margarita Guerrero. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua de Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago*: uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.85-114.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p.261-88.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. 3v. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. da UFPR, 2011.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago:* um roteiro para os romances. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* Trad. Nilson Moulin. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6.ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. De fantasmas e poetas: o pessoano Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago:* uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.115-25.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada.* 5.ed. São Paulo: Ática, 2010.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado:* ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina*: um ensaio de Psicologia Social. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos.* Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. *Elementos de Literatura Comparada:* teorias e métodos da abordagem comparatista. Trad. Luis Serrão. Lisboa, Mem Martins: Inquérito, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Horácio. *José Saramago:* o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

COSTA, Horácio. Uma conversa de José Saramago, primeiro Nobel da literatura portuguesa. *Cult:* Revista de Brasileira de Literatura, São Paulo, n.17, p.16-23, dez. 1998.

COSTA, Horácio. Alegorias da desconstrução urbana: *The Memoirs of a Survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago:* uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.129-48.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DUBAR, C. *A socialização:* construção das identidades sociais e profissionais. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natalia Nunes. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). São Paulo: Unesp, 2010.

EUROPA PRESS. *José Saramago rinde homenaje a Jorge Luis Borges, "el último gigante literario"*. 12 dez. 2008. Disponível em: https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-jose-saramago-rinde-homenaje--jorge-luis-borges-ultimo-gigante-literario-20081212180257.html. Acesso em: 7 jan. 2020.

FAHIM, I. F. *Libro y laberinto eran un solo objeto*: Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios. 2011. 483 f. Tese (Doctorado en Filología) – Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

FERRAZ, Salma. *Ensaios*: Saramago, Fernando Pessoa e Eça de Queirós. São Paulo: Cone Sul, 1997.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra*: a fase universal de José Saramago. São Paulo, 2004. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Sandra Aparecida. O original e a cópia (sobre *O Homem duplicado*, de José Saramago). In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC) 2007: Literaturas, Artes, Saberes, 11, 2007, São Paulo. *Anais*... e-book. São Paulo: USP, julho de 2007. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/anais.html. Acesso em: 15 out. 2019.

FERREIRA, Sandra Aparecida. Espaços expectantes (sobre romances de José Saramago). *Triceversa:* Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de estudos linguísticos e culturais, Assis, v.1, n.2, p.30-41, nov. 2007/abr. 2008.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra*: percursos figurativos de José Saramago. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

FONSECA, Cristina (Org., pesq., notas e bibliografia). *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FONTES, Maria Helena Sansão. O olhar indiferente no romance contemporâneo: estranha cegueira. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.125-39.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1986.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.7-14.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDMAN, Norman. Point-of-View in Fiction: the Development of a Critical Concept. In: STEVICK, Philip (Org.). *The Theory of the Novel*. New York: Free Press, 1967. p.108-38.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9.ed. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 26.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*: ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIL-GUERRERO, Herminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *Manual de pintura e caligrafia* e a construção do espaço da escrita. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (Orgs.). *Cultura e representação*: ensaios. Assis: Triunfal, 2011. p.125-36.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos.* Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUÉRIOS, Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUICI, Adrián. Tras la huella del minotauro. *Anthropos: Boletín de información y documentación,* Barcelona, n.142-3, p.77-86, 1993.

HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*. *Colóquio Letras*, Lisboa, v.151-2, p.453-62, jan. 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRBY, James; MURAT, Napoleón; PERALTA, Carlos. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor:* textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis Books, 1981.

KEPPLER, Carl Francis. *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade:* diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOPONDO, Lílian. Um relato espe(ta)cular. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian (Org.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Ed. da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p.121-48.

MADRUGA, Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras e Profedições, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

McMURRAY, George. *Jorge Luis Borges*. New York: Ungar, 1980.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zila (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários da América*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Ed. da UFRGS, 2007a. p.229-34.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Labirinto. In: BERND, Zila (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários da América*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Ed. da UFRGS, 2007b. p.372-8.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela hispanoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges:* uma poética da leitura. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Prefácio de W. Meyer Lubke. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.

NEMI, Hernán. Tempo. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges babilônico*: uma enciclopédia. Coord. editorial Maria Carolina de Araújo. Trad. dos textos em espanhol Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.479-81.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada:* história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. O fantástico, a alegoria e a obra de José Saramago. *Caderno Seminal Digital* (UERJ), Rio de Janeiro, ano 16, v.14, n.14, p.90-101, jun./dez. 2010.

OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAIXÃO, Sofia. Identidade. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/. Acesso em: 10 jan. 2020.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PÉREZ, Alberto C. Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges. Miami: Ediciones Universal, 1971.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As artemages de Saramago. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1998. Caderno Mais!, p.8-9.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao Registo Civil. *Colóquio Letras*. Lisboa, v.151-2, p.429-39, jan. 1999a.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago:* uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999b. p.239-58.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1980.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PETTER, Margarida. Linguagem, língua, linguística. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística*. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2010. p.11-24.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p.555-81.

PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista:* revista de cultura. Buenos Aires, ano 2, n.5, p.3-6, mar. 1979. Disponível em: http://www.ahira.com.ar/wpcontent/uploads/2018/06/pdv5.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. *Diálogos*: A República. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. In: POE, Edgar Allan. *The Raven, Le corbeau, O corvo.* São Paulo: Expressão, 1986.

RANK, Otto. *O duplo*: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Gradiva, Dublinense, 2013.

REHERMANN, Carlos. El hacha de dos filos. *Insomnia,* Montevidéu, n.76, p.15-6, jun. 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto, 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

ROANI, Gerson. *No limiar do texto:* literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

ROCHA, Everardo. P. Guimarães. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RÓNAI, Paulo. No mundo de Borges. *Correio do povo,* Porto Alegre, Caderno de Sábado, p.3, 22 maio 1971.

ROSA, Nicolás. Borges o la ficción laberíntica. In: LAFFORGUE, Jorge (Org.). *La nueva novela latinoamericana II*: la narrativa argentina actual. Buenos Aires: Paidós, 1972. p.140-73.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

RUSSELL, Bertrand. *O poder:* uma nova análise social. Trad. Rubens Gomes de Souza. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANS, Ana Monner. De aventuras, azares, amores y taumaturgias: la subversión genérica como estrategia narrativa en "Todos los nombres". *Colóquio Letras*, Lisboa, v.151-2, p.441-52, jan. 1999.

SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Caminho, 1947.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1991a.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991b.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 25.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

SARAMAGO, José. *O caderno*: textos escritos para o blog (setembro de 2008 – março de 2009). São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges*: um escritor na periferia. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido*: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges babilônico*: uma enciclopédia. Coord. editorial Maria Carolina de Araújo. Trad. dos textos em espanhol Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEGOLIN, Fernando. O evangelho às avessas de Saramago ou divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago*: uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. p.271-86.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

SHAW, Donald Leslie. A propósito de "La Casa de Asterión" de Borges. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 9, 18-23 ago. 1986. *Actas...*, v.II, Berlin, Frankfurt am Main: Vervuert, p.721-4, 1989.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto, 2008.

SILVA, Marisa Corrêa. *O percurso do outro ao mesmo*: sagrado e profano em Saramago e em Helder Macedo. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. *Das letras às telas*: a tradução intersemiótica de *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TROUCHE, André. Boom e pós-boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFJF-EdUFF, 2005. p.83-102.

VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago:* a luz e o sombreado. Porto: Campo das Letras, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Saramago, Borges, Collodi, Calvino: Calvino, Collodi, Borges, Saramago. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.224-62.

VIVANCOS, Isabel Noguera. Aproximación al laberinto en algunos cuentos de Jorge Luis Borges. *Letralia, Tierra de Letras*: La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet, Venezuela, ano XIV, n.231, 3 maio 2010.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges:* uma vida. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Índice de obras literárias citadas

Seguem, em ordem alfabética, os títulos das narrativas dos autores cotejados, seguidos das páginas em que os textos são mencionados ou que contêm algum comentário sobre eles.

Jorge Luis Borges

José Saramago